

ANTONIO ALATORRE

El sueño erótico
en la poesía española
de los siglos de oro



LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

ANTONIO ALATORRE

El sueño erótico
en la poesía española
de los siglos de oro



LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

EL SUEÑO ERÓTICO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS DE
ORO

ANTONIO ALATORRE

**EL SUEÑO ERÓTICO
EN LA POESÍA ESPAÑOLA
DE LOS SIGLOS DE ORO**



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 2003

Primera reimpresión, 2012

Primera edición electrónica, 2014

D. R. © 2003, Fondo de Cultura Económica

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.

Empresa certificada ISO 9001:2008



www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:

editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc., son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicanas e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-2180-1 (ePub)

Hecho en México - Made in Mexico

INTRODUCCIÓN

En el volumen 26 (1977) de la Nueva Revista de Filología Hispánica publiqué un artículo intitulado “Avatares barrocos del romance (de Góngora a sor Juana)”, de dimensiones tales —119 páginas de buen tamaño—, que el bromista Gabriel Zaid pudo hacer este comentario: “¿Qué le pasará a Alatorre, que para publicar un libro lo disfraza de artículo?” Pero a mí jamás me pasó por la cabeza que los “Avatares” pudieran ser libro. Eran artículo, y punto. Se tratan allí cosas que no interesan a los “profanos”, sino sólo a unos raros lectores esparcidos por el mundo (digo raros en el sentido de ‘muy pocos’ y también en el otro sentido). Sólo a quien anda metido en “erudiciones” como las metamorfosis que varias generaciones de poetas —unos grandes, otros no— le hicieron sufrir al tradicionalísimo metro de romance durante el barroco siglo XVII español (e hispanoamericano) podría interesarle el artículo de marras.

Pues bien, el presente libro estaba destinado a ser artículo y a aparecer, naturalmente, en la Nueva Revista de Filología Hispánica, si la ocasión se presentaba. Explicaré por qué no ocurrió así. A comienzos de este año, cuando Hernán Lara Zavala era gerente editorial del Fondo de Cultura Económica, estuve platicando con él en su oficina, y en cierto momento me salió él con algo que yo tenía olvidado: que una vez, hace años, dije que sobre el tema poético del “sueño erótico” tenía yo apuntes suficientes para armar un libro. Lo de los apuntes era verdad, pero si en efecto solté la palabra libro, fue sólo una manera de decir que esos apuntes eran muchos. Y entonces, sin más consideraciones, él me lanzó una especie de reto: “Haz el libro y te lo publicamos inmediatamente en esta tu casa”. Me pilló muy desprevenido. Sobre todo, creo, porque Hernán Lara, que estuvo un semestre o dos, hace años, en el seminario de “Crítica y teoría literaria” que yo tenía en Filosofía y Letras, no estudiaba letras hispánicas sino inglesas. Enmudecí durante unos segundos, examinando rápidamente, pero a fondo, las implicaciones del reto. Me dije que si así pensaba Hernán Lara, lector serio pero ajeno a la tribu de los hispanistas, tenía que haber otros como él, o sea no

investigadores o profesores, no gente interesada en estudios sobre poesía de los siglos de oro, sino simples lectores, para los cuales un libro así..., etcétera. No era mala idea. Total, después de esos segundos de sesuda reflexión le dije a Hernán: “¡Hecho!”

Y hecho está. Hoy, viéndolo ya a punto de ir a la imprenta, pienso: si cosas como la música y la pintura del Renacimiento y del Barroco no han perdido en nuestros tiempos nada de su encanto, ¿por qué había de perderlo la poesía española de entonces? Garcilaso, fray Luis de León, Góngora y Francisco de Medrano son como Lassus y Monteverdi, como Tiziano y el Greco: lo que dan no lo dan para unos cuantos, sino para todos.

Cierto, ahora las circunstancias son desfavorables. En primerísimo lugar, no se lee mucho en nuestros tiempos. Los millones y millones de horas que en todo el mundo se dedicaron a la lectura hasta mediados del siglo XX son ahora millones y millones de horas dedicadas a la televisión. Y, por otra parte, es un hecho que la poesía es muchísimo menos leída que la novela y el cuento. Ya en 1922 lo decía John Middleton Murry: “En las condiciones actuales del gusto general, ninguna novela realmente buena fracasará (las novelas malas son las que tienen más éxito, desde luego, pero las buenas no naufragarán del todo); en el caso de la poesía, en cambio, hay grandes probabilidades de que una obra buena y original pase totalmente inadvertida”. Se lee más —según entiendo— a Carlos Fuentes que a Tomás Segovia.

No faltará quien diga que, además, la poesía de los siglos de oro está escrita en una lengua muy distinta de la actual. Pero ésta es una exageración descomunal. La lengua de Garcilaso es básicamente la nuestra. Lo que pasa es otra cosa: para leer poesía hace falta entender —ejercitar de tal o cual manera las facultades intelectuales —, lo cual dista de ser requisito en el caso de una obra musical o pictórica. La idea de “poesía pura” —una poesía toda “forma”, completamente desnuda de “contenido”— nunca ha pasado de ser un sueño. Siempre y en todas partes la poesía se ha dirigido al “corazón”, sí, pero también, en mayor o menor medida, al “cerebro”. Es verdad que leer poesía de los siglos de oro requiere cierto esfuerzo por el lado lingüístico, pero ¿dónde está escrito que “aguzar las entendederas” sea cosa mala? ¡Todo lo contrario!

Además, las dificultades para leer a poetas de los siglos XVI y XVII son fáciles de superar. No hay ninguna razón para mantenerlos recluidos en el ghetto académico.

Diré, a este propósito, lo que sucede en el seminario de “Poesía de los siglos de oro (de Garcilaso a sor Juana)”, como se llama el que tengo en la Universidad. Quienes asisten a él poseen ya, por lo general, una licenciatura en letras hispánicas y saben quiénes fueron Garcilaso y los demás, pero es poquísimo lo que de ellos han leído. Lo veo por la pequeña encuesta que suelo hacer al comienzo de un semestre. Recuerdan “Un soneto me manda hacer Violante”, recuerdan “Érase un hombre a una nariz pegado”, recuerdan “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba” (y sobre todo “Hombres necios que acusáis”), pero nunca se pusieron a leer de veras a Lope, a Quevedo y a sor Juana. (Hay excepciones, por supuesto.) Ellos suelen avergonzarse de sus ignorancias, y yo me apresuro a tranquilizarlos. Nunca es tarde para echarse a leer. Para eso nos reunimos cada jueves durante dos horas. Me dijo una alumna que cierto colega de la Facultad le preguntó en qué consistía mi seminario, qué cosas hacíamos; ella le contestó: “Pues leemos poesía”, y él se quedó atónito: “¿Eso nada más?”

En efecto, nada más. El único “libro de texto” es una edición del poeta en turno. Lo otro —atención, concentración, entrega, voluntad de entender— es cosa de cada asistente. Aunque se trata de una “materia optativa”, el seminario está muy concurrido. Y para mí no es pequeño gozo el ser testigo del gozo que les causa a ellos el leer por primera vez la epístola de Francisco de Aldana a Arias Montano, para poner un ejemplo. De pronto se ven poniendo “en acto” eso que todo el mundo tiene “en potencia”. Para colmo de satisfacción, no faltan los que, cumplido el requisito de un “crédito”, siguen asistiendo por puro gusto. Algunos me han acompañado en el viaje entero de Garcilaso a sor Juana, que puede durar seis u ocho semestres. (Precisamente hoy cumpla 80 años, edad a la que casi todos los profesores llevan tiempo de estar “jubilados”. Pero no tengo intención de renunciar, mientras viva, a mi júbilo semanal.)

Pues bien, una vez, a punto de acometer la lectura de “Miré los muros de la patria mía...”, un muchacho me dijo, muy alegre, que

ese soneto sí lo conocía. Recordaba muy bien cómo el profesor —o la profesora— de uno de los cursos de licenciatura lo había copiado en el pizarrón y, con ayuda de subrayados y flechitas y letras como A¹, A², etc., lo había sometido a un detenido análisis estructural o sintáctico-semántico. Una autopsia en toda forma. No me quedé atónito, pues sé que se usan cosas así, pero fue mi turno de preguntar: “¿Eso nada más?” Y en efecto, nada más. La cuerda de la apreciación y de la emoción no había sido tocada. (No fue poco el gusto de oír lo que al final dijo ese muchacho: “La verdad, apenas hoy he leído este soneto”).)

Todo ser humano es, en potencia, un lector de poesía. Basta saber leer. No debiera hacer falta enseñarse a leer poesía en una aula. Pensemos en el caso de Juan José Arreola, que no terminó el cuarto año de primaria porque su padre lo sacó de la escuela para ponerlo a trabajar. No sé si alcanzó a memorizar las tablas de multiplicación y división (como yo, que sí terminé la primaria), pero ciertamente se enseñó a leer. Y leyó mucho a los poetas. Tenía, desde luego, sus predilectos, digamos Neruda, Juan Ramón Jiménez, López Velarde y Borges, pero también leía a los “clásicos”. Entre las muchas cosas que, de tan leídas, podía recitar de memoria, había largos fragmentos de la epístola de Aldana a Arias Montano y sonetos de Góngora y Quevedo, uno de ellos, justamente, “Miré los muros de la patria mía...”. Todo eso lo había descubierto por cuenta propia, sin necesidad de se durcir les fesses —como dice Flaubert— en un salón de clases. (Dando un paso más, puede decirse que un autodidacto como Arreola le lleva ventaja al académico, puesto que no conoce obligaciones ni restricciones; no va a rendir cuentas en un examen; lee porque quiere.)

Este libro, como ya dije, iba a ser artículo de revista. Hubiera sido algo sobriamente “erudito”, destinado a colegas o correligionarios conocedores de Aldana y Herrera, de Góngora y Quevedo, etc., de manera que no había por qué darles, enteros, muchos productos poéticos que ya conocen. La forma “libro” me permite extenderme y darles a los lectores —a todos, a quienes se dedican a estudios literarios igual que a quienes se ocupan en otros menesteres— un buen manojo de poesía para leer, una verdadera antología. Hay temas, como el de la “unión mística”, que no fueron tocados sino por unos cuantos poetas de los siglos de oro, mientras que

prácticamente todos ellos trataron, en una u otra forma, el del “sueño erótico”. Están aquí, pues, casi todos los grandes, junto con los menos grandes y los no grandes. “Reconozco —le dijo Marcial a su amigo Avito al comienzo del libro I de sus Epigramas— que no todo lo que hay aquí es de primera clase; unos epigramas tienen más sal que otros, y no me extrañaré si muchos te parecen insípidos. Pero así es como se hacen los libros”:

Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura

quae legis hic: aliter non fit, Avite, liber.

Ahora bien, la lectura de lo menos bueno, aparte de ser inocua, puede resultar útil. Como en los capítulos centrales de este libro el desfile de poetas está en orden más o menos cronológico, el lector podrá seguir la evolución del “discurso poético” a través del tiempo —lo que va de Boscán a sor Juana— y comparar y contrastar los poemas que va leyendo. Para ver la “grandeza” de algo hacen falta términos de comparación.

Pienso en un lector que, aunque aficionado a la poesía, tenga una idea algo borrosa de la de los siglos de oro y la va apreciando a medida que lee. Ese lector está en una posición ideal para descubrir por su cuenta lo de veras bueno, para admirar las cumbres. No hace falta aprender en manuales ningún “método comparativo”. Yo, como verá el lector, no oculto mis preferencias, pero cada cual tendrá las suyas. Así como los poetas difieren en su manera de “agarrar” el tema del sueño erótico, así también los lectores tienen distintas maneras de leerlos, distintas percepciones. A Arreola y a mí nos gustaba “Miré los muros de la patria mía...” (¡y a quién no!), pero una vez estuvimos comentándolo y vimos que nuestras antenas no eran exactamente las mismas. No hay una manera de leer, sino muchas; cada lector tiene la suya.

La índole monográfica del libro —el “tema” del sueño erótico— permite, además, ver con toda claridad algo que a veces se olvida, y es que la poesía no está hecha para “enseñar” cosas; para eso hay

otras lecturas. El poeta no es hombre de ciencia ni filósofo. “Ni Shakespeare ni Dante —dijo T. S. Eliot— son realmente unos pensadores.” Y René Wellek: “Si analizamos muchos poemas admirados por su filosofía, lo que a menudo descubrimos en ellos son lugares comunes acerca de la mortalidad del hombre y la inseguridad del destino”. (Así, lo que nos “enseña” Quevedo en su soneto es que el mundo y nosotros caminamos hacia la muerte: ¡vaya noticia!) Todo cuanto hay de “ideas” en las poesías de este libro es sabido y resabido: que los sueños son ficción, irrealidad, mentira; que hay sueños bonitos y sueños espantosos, etc. La “idea” no es sino armazón, esqueleto; lo que cuenta es qué carne y qué vestidura le van dando los poetas.

He aquí, para terminar, tres advertencias.

Primera. La lectura de cincuenta páginas de poesía requiere más tiempo que la de cincuenta páginas de novela o de historia. Los mejores lectores de poesía son sin duda los que leen despacio, tal como los mejores oyentes de música son los que pueden darse el lujo de abandonarse al encanto de una sinfonía o de un cuarteto sin ninguna otra cosa que hacer. (Y, de hecho, la experiencia de la poesía y la de la música están hechas de una misma sustancia.)

Segunda. En muchos lectores hay una especie de prejuicio contra los libros que tienen notas de pie de página, como si eso marcara la diferencia entre lo que es lectura y lo que es ya estudio. Pero también las notas de pie de página son lectura. Hay que perderles el miedo. Una fracción de segundo basta para ver que algunas no contienen sino desnudos datos bibliográficos. Son perfectamente prescindibles, pero hasta éstas le pueden servir a alguien.

Tercera. Soñar y dormir son cosas distintas, pero íntimamente trabadas entre sí, sobre todo en nuestra lengua. La expresión ¡Oh dulce sueño! puede significar ‘¡Qué gran cosa el poder descansar sin interrupción durante siete horas, sobre todo para quien sufre o está fatigado!’; pero también ‘¡Qué sueño maravilloso tuve anoche!’ Esta incómoda homonimia entre sueño ‘el dormir’ y sueño ‘el soñar’ no existe en latín (*somnus* y *somnium*) ni en lenguas hermanas de la nuestra (italiano *sonno* y *sogno*, portugués *sono* y *sonho*, francés *sommeil* y *rêve*). Tampoco en griego (*hypnos*, *óneiros*), ni en inglés (*sleep*, *dream*), ni en alemán (*Schlaf*, *Traum*).

México, 25 de julio de 2002

I. LA VIEJA POESÍA CASTELLANA

EL PRIMER POEMA DE SUEÑO ERÓTICO que hubo en lengua española lo compuso don Sem Tob, “el rabino de Carrión”, a mediados del siglo XIV. Es una de las muchas y variadas perlas (a menudo una sola cuarteta) de que está hecho el collar de sus Proverbios morales. Y es una muestra admirable de lo que fue la cultura en “la España de las tres religiones”. La sustancia de los Proverbios es indistintamente árabe y hebrea. No faltaba en esos tiempos el obligado antisemitismo de toda la cristiandad, pero dos siglos después —a mediados del XVI— era ya inconcebible que un poeta judío les dijera tranquilamente a los cristianos: ‘Sí, soy judío, pero no por eso pierden belleza los versos que hago’, y que, sencillamente también, le dedicara al rey cristiano (en este caso don Pedro de Castilla y León) el fruto de su ingenio. He aquí el poemita:

En sueño una fermosa
besava una vegada,
estando muy medrosa
de los de su posada.

Fallé cosa sabrosa,
saliva muy temprada.
Non vi tan dulce
cosa más agra a la dexada.¹

El arte de Sem Tob consiste en la concentración: brevedad cargada

de sentido, multum in parvo. La escena erótica que nos describe era frecuente en la literatura hispanoárabe: el enamorado se da maña para meterse de noche, cuando todos duermen, en casa de su amada, y ella se le entrega gozosamente, aunque la perturba el temorcillo de que el padre, la madre, los hermanos se despierten. Y el tema, claro, se había prestado para muchos y variados desarrollos. Lo que hace Sem Tob es decirlo todo en sólo ocho heptasílabos; y los dos finales expresan ya eso que una y otra vez y en múltiples formas subrayarán las poesías de sueño erótico en los siglos de oro: el contraste entre la dulzura del sueño y la “agruza” de la realidad.

Los heptasílabos de Sem Tob proceden seguramente del mester de clerecía: son como hemistiquios del verso alejandrino de Gonzalo de Berceo (“Quiero fer una prosa / en román paladino”). Pero en todo lo demás es él una figura “señera”, o sea aislada, singular. No era miembro de una escuela poética castellana, porque ninguna había. En cambio Jorge Manrique, autor del poema que va a seguir, pertenecía en la segunda mitad del siglo XV a una “escuela” numerosísima y activísima, retoño de la gaya ciencia de los provenzales. He aquí el poema:

Vos cometistes traición,
pues me heristes durmiendo
de una herida que entiendo
que será mayor pasión
el deseo de otra tal
herida como me distes,
que no la llaga ni mal
ni daño que me hezistes.

Perdono la muerte mía,
mas con tales condiciones,
que de tales traiciones
cometáis mil cada día,
pero todas contra mí,
porque de aquesta manera
no me place que otro muera,
pues que yo lo merecí.

Fin

Más placer es que pesar
herida que otro mal sana:
quien durmiendo tanto gana
nunca debe despertar.

Es una muestra perfecta de la poesía “cancioneril” que se cultivó en el siglo XV y hasta bien entrado el XVI. Existe un lenguaje establecido: por una parte, las galanterías del “amor cortés”; por otra, el exquisito cuidado con que cada galantería se adorna de metáforas o hipérboles. Pero las metáforas —o “conceptos”: se trata de una poesía sumamente “conceptista”— están bien trabadas una con otra, y conducen con todo rigor al remate de las coplas (el “Fin”). La idea es ingeniosa: “Tú me heriste a traición, estando yo dormido; pero el dolor de la herida, aunque enorme, no es nada en comparación con el deseo de más heridas como ésta. Te perdono, pues, pero con dos condiciones: que causes heridas todo el tiempo,

y que sólo conmigo cometas tales traiciones”. (La reflexión de los dos últimos versos reaparecerá en muchas poesías de los capítulos venideros.)

La poesía “cancioneril” está muy olvidada, pero hay en ella mucho que merece leerse, y no por obligación académica, sino por gusto. De mí sé decir que cuando voy a consultar algo en el vasto Cancionero castellano del siglo XV de Raymond Foulché-Delbosc, hago la consulta e invariablemente sigo leyendo más, metiéndome por los vericuetos de esas ingeniosas y extrañas composiciones. Y eso debe de haberle sucedido a Rubén Darío: su lectura de poetas oscurísimos como Valtierra, Juan de Dueñas, Santa Fe y Juan de Torres lo impulsó a componer siete pastiches-homenajes, incluidos en sus Prosas profanas.

Las inmortales Coplas de Manrique a la muerte de su padre son muy conocidas. En cambio, creo que muy pocos han leído el Sueño de Garcisánchez de Badajoz. Siguiendo cada uno su derrotero, apoyándose cada uno en la “retórica” de la época, Manrique y Garcisánchez construyeron poemas macizos y convincentes, dignos uno y otro de ser leídos. El poema de Garcisánchez “recontando a una amiga un sueño que soñó” comienza con una copla de introducción:²

La mucha tristeza mía,
que causa vuestro deseo,
ni de noche ni de día,
cuando estoy donde no os veo,
no olvida mi compañía.
Yo los días no los vivo;
velo las noches, cativo,
y si alguna noche duermo,

suéñome muerto en un yermo
en la forma que aquí escribo...

El verso 5 es medio raro: “mi compañía” nunca olvida, cuando estoy lejos de ti, “la mucha tristeza mía”. La causa de la tristeza es en realidad, como lo dice el contexto, la falta de compañía. Vale la pena observar que la “amiga” a quien el poeta le cuenta su sueño no es la habitual dama esquiva e ingrata.³ Se trata de una amiga del enamorado poeta, y amiga significaba llanamente ‘amante’. Pero hay una ambigüedad que procede, creo yo, de que en la situación inicial falta una mención expresa de la ausencia. Si la hubiera, el dato tendría que figurar en el epígrafe: “recontando a su amiga un sueño que soñó estando ausente della”. Seguramente el redactor del epígrafe no puso ese dato por creerlo redundante. El lector es libre de imaginar cuántos fueron los “días” y las “noches” de soledad y de añoranza. Pueden haber sido sólo tres o cuatro, pero —como dicen, concordes, el lugar común y la experiencia— hay veces que tres minutos parecen tres horas, y que el cumplimiento de una promesa parece tardar siglos. Garcisánchez tuvo “fama” de poeta enamorado, no sólo en sus tiempos, sino también en los posteriores, pues siguió siendo muy leído. Se le aplaudía la buena hechura de sus coplas y, sobre todo, se le convirtió en figura paradigmática: el “derretido de amor”. Garcisánchez llegó a ocupar el lugar que antes tuvo Macías el Enamorado, el cuasi-legendario poeta gallego. Pero el poema de Garcisánchez va más allá: el deseo insatisfecho lo lleva no ya a la locura, sino a la muerte. Y lo anuncia en la primera copla: las raras veces que logra dormir un poco es para soñarse muerto en una solitaria y fragosa sierra, lejos de toda habitación humana.⁴ Tras esta introducción viene el relato del sueño:

Yo soñaba que me iba,
desesperado de amor,
por una montaña esquiva,

donde, si no un ruiñeñor,
no hallé otra cosa viva;
y del dolor que llevaba
soñaba que me finaba,
y el Amor que lo sabía
y que a buscarme venía,
y al ruiñeñor preguntaba...

Hay que detenerse un poco en este personaje Amor, tan prominente en el poema. Los escritores de los siglos XVI y XVII personificarán al Amor como un gracioso niño, alado y vendado (o ciego), y lo van a llamar casi siempre Cupido (palabra que de algún modo hace pensar en un gracioso pequeñuelo). El Amor de Garcisánchez no es aún así, sino quizá un joven, como el del Diálogo de Rodrigo Cota entre el Amor y un viejo; tampoco es ya, por supuesto, como el Amor del Arcipreste de Hita, que lo llama “don Amor” y lo caracteriza como “ome grande” y “mesurado”, marido de doña Venus. Cada lector es libre de hacerse una imagen, pero la del bebé con alas de querubín sería aquí un estorbo. Además, el Cupido de los siglos XVI y XVII es caprichoso, taimado, y no pocas veces francamente odioso, mientras que el Amor del Sueño muestra un exquisito sentido de responsabilidad. Todo lo que viene en seguida es resultado de una preocupación suya: ‘No veo a Garcisánchez, el más leal de mis servidores. ¿Dónde estará?’. Se entiende que ha caminado largamente por desiertos y breñales hasta que por fin se topa con una “cosa viva”, el mismo ruiñeñor con quien el poeta se había encontrado anteriormente y que, por fortuna, puede darle al Amor las noticias que busca. Leamos, pues, el diálogo de Amor con el ruiñeñor:

—Dime, lindo ruiñeñor,

¿viste por aquí perdido
un muy leal amador
que de mí viene herido?
—¡Cómo! ¿Sois vos el Amor?
—Sí, yo soy a quien seguís,
y por quien dulces vivís
todos los que bien amáis.
—Ya sé por quién preguntáis:
por Garcisánchez decís.

Muy poco ha que pasó
solo por esta ribera,
y, como le vi y me vio,
yo quise saber quién era,
y él luego me lo contó,
diciendo: “Yo soy aquel
a quien más fue Amor crüel,
crüel que causó el dolor;
que a mí no me mató Amor,
sino la tristeza dél”.

Detengámonos en estos dos últimos versos: la muerte que el poeta

le anuncia al ruiseñor no la habrá causado el Amor, sino la tristeza del Amor. Podemos entender esto como una hipérbole más del dolor de ausencia —la idea de que ‘la ausencia es peor que la muerte’ va a ser cultivada ad infinitum—, pero lo que Garcisánchez parece decir es: ‘El matar de melancolía amorosa, de saudade, la más refinada de sus crueldades, es la que Amor tuvo a bien reservarme a mí’.

Pero sigamos con el relato del ruiseñor:

Yo le dije: “¿Si podré
a tu mal dar algún medio?”;
díjome: “No, y el porqué
es porque aborrí el remedio
cuando dél desesperé”;
y estas palabras diciendo
y las lágrimas corriendo,
se fue con dolores graves;
yo con otras muchas aves
fuemos en pos dél siguiendo,

hasta que muerto cayó
allí entre unas acequias,
y aquellas aves y yo
le cantamos las obsequias,
porque de amores murió;

y aún no medio fallecido,
la Tristeza y el Olvido
le enterraron, de crüeles,
y en estos verdes laureles
fue su cuerpo convertido.

De allí nos quedó costumbre
las aves enamoradas
de cantar sobre su cumbre,
las tardes, las alboradas,
cantares de dulcedumbre.

El poema se nos ha convertido en un encomio de las aves canoras, esas “enamoradas” perfectas que todo el tiempo están diciendo la variedad de sus amores con la variedad de su no aprendida música (tópico al cual acudirán, casi unánimes, los poetas de los siglos de oro). Pero se trata sobre todo del ruiñeñor, tan celebrado desde la remota antigüedad por los poetas de países en que hay ruiñeñores: el Asia occidental y buena parte de Europa. Garcisánchez nos da testimonio de que el ruiñeñor de los clásicos griegos y romanos no padeció olvido en la Edad Media. Su ruiñeñor es el único ser vivo que él y el Amor encontraron en la “esquiva montaña”; pero en seguida convoca el ruiñeñor a “otras muchas aves” (muchos otros ruiñeñores, pero seguramente también alondras, jilgueros, calandrias) que, en el momento justo en que la Tristeza y el Olvido sepultan al enamorado muerto, están preparadas para cantarle unas obsequias (= ‘exequias’) dignas de él, y que después mantuvieron la costumbre de cantar en la madrugada y al atardecer sobre el bosquecillo de laureles en que “fue su cuerpo convertido”. Y todo esto lo está oyendo no un hombre que sueña, ni siquiera un hombre

muerto y enterrado, sino un hombre convertido en verdes laureles,
que oye asimismo lo que Amor, conmovido, les dice a las aves
canoras:

—Pues yo os otorgo indulgencia
de las penas que la ausencia
os dará amor y tristura,
a quien más su sepultura
servirá con reverencia.

Es Amor quien causa la tortura de la ausencia (aquí es donde
aparece por fin la palabra), pero puede también eximir a sus
devotos de esas “penas”, de esa “tristura”. ¡Espléndida
“indulgencia”! Y el ave que más se extreme en el culto al poeta que
murió de amor será la más exenta.

En la última copla —el Fin— vuelve Garcisánchez a la segunda
persona que empleó al comienzo, como para que no olvidemos que
el sueño que hemos leído es el “recontado” por él a su amiga. El
final de los relatos de un sueño suele ser un ‘desperté’. Así termina
el de Garcisánchez, pero él lo dice en dos versos que nos cogen de
sorpresa por rápidos y conceptuosos: ‘¡Oh decepción! ¡Soñar tan
maravillosa muerte y verme vivo al despertar! Es tal el dolor, que
puede, ahora sí, acabar con mi vida’:

Fin

Vime alegre, vime ufano
de estar con tan dulce gente;

vime con bien soberano
enterrado honradamente
y muerto de vuestra mano.
Allí, estando en tal concierto,
creyendo que era muy cierto
que veía lo que escribo,
recordé y halléme vivo,
de la cual causa soy muerto.

El Sueño de Garcisánchez es una de las joyas poéticas que Juan José Arreola descubrió por cuenta propia —tal como Darío descubrió a Valtierra y a Juan de Dueñas— sin necesidad de ningún curso de literatura castellana medieval. Los dos vieron que bajo la costra de lo arcaico suele haber vida. Y vale la pena recordar el homenaje que el romántico de la segunda mitad del siglo XX dedicó al romántico de la segunda mitad del XV:

Loco de amor

El desierto jardín de madrugada. Allá va Garci-Sánchez de Badajoz, transido de amoroso desvelo, bajo el peso de su cítara inaudita.

Va por el jardín del sueño, loco de amor, escapado de su cárcel divagada. Buscando bajo los lirios la trampa de la acequia. Mundo abajo, razón abajo. Rodando en la pendiente de dos ojos oscuros, feroces de mirada indiferente. Cayendo en el hueco de una oreja sin fondo.

A paletadas de versos tristes cubre su cadáver de hombre desdeñado. Y el ruiñeñor le canta exequias de hielo y de olvido. Lágrimas de su consuelo que no hacen maravillas; sus ojos están secos, cuajados de sal ardida en la última noche de su invierno amoroso. Qu'a mí no me mató Amor, / sino la tristeza dél.

No morirás del todo, muerto de amor. Algo sigue sonando en la sombra de tu jardín romántico. Mira, aquí hay una nota de tu endecha desoída. Los pájaros cantan todavía en las ramas de tu fúnebre laurel, oh enamorado sacrílego y demente.

Porque antes de alcanzar el paraíso de su locura, Garci-Sánchez bajó al infierno de los enamorados. Y oyó y dijo cosas que escandalizaron orejas pusilánimes. Y sus versos llegaron en carta echadiza a los buzones del sombrío tribunal.⁵

Cristóbal de Castillejo, no muy posterior a Garcisánchez, es ya contemporáneo de Garcilaso, pero no sólo se mantuvo ajeno a la “revolución garcilasista”, sino que los críticos e historiadores modernos suelen pintarlo como el “enemigo” por excelencia de la nueva poesía, el reaccionario típico. Esta fama le viene de una sola de sus composiciones, intitulada “Reprensión contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos”, cuyo argumento es muy simple: los metros castellanos —Castillejo piensa sobre todo en el octosílabo— no tienen nada que pedirles a los italianos en cuanto vehículos de buena poesía, y pone como ejemplo, entre otros, a Jorge Manrique y a Garcisánchez. No es que Castillejo se sienta incapaz de hacer endecasílabos (traviesamente, intercala en la “Reprensión” una octava real y tres sonetos, el último en homenaje a los innovadores Boscán y Garcilaso y a sus dos primeros seguidores). Pero el estar a la moda no es garantía de nada.⁶ Él, pues, no ve ninguna razón para abandonar los entrañables metros castellanos, y de ellos se sirve siempre para sus muy numerosas y

nada vulgares poesías. Una de ellas es ésta, intitulada Sueño:

Yo, señora, me soñaba
un sueño que no debiera:
que por mayo me hallaba
en un lugar do miraba
una muy linda ribera,
tan verde, florida y bella,
que de miralla y de vella
mil cuidados deseché,
y con solo uno quedé
muy grande, por gozar della.

Sin temer que allí podría
haber pesares ni enojos,
cuanto más dentro me vía,
tanto más me parecía
que se gozaban los ojos.
Entre las rosas y flores
cantaban los ruiseñores,
las calandrias y otras aves
con sones dulces, süaves,

pregonando sus amores.

Agua muy clara corría,
muy serena al parecer,
tan dulce si se bebía,

que mayor sed me ponía
acabada de beber.

Si a los árboles llegaba,
entre las ramas andaba
un airecico sereno,
todo manso, todo bueno,
que las hojas meneaba.

Buscando dónde me echar,
apartéme del camino,
y hallé para holgar
un muy sabroso lugar
a la sombra de un espino;
do tanto placer sentí
y tan contento me vi,
que diré que sus espinas

en rosas y clavellinas
se volvieron para mí.

En fin, que ninguna cosa
de placer y de alegría,
agradable ni sabrosa,
en esta fresca y hermosa
ribera me fallecía.

Yo, con sueño no liviano,
tan alegre y tan ufano
y seguro me sentía,
que nunca pensé que había
de acabarse allí el verano.

Esta última palabra no significaba lo que hoy, sino ‘primavera’ o, más exactamente, ‘plena primavera’. (Para ‘verano’ había la palabra estío.) Como ha dicho el poeta al comienzo, ese sueño le vino “por mayo”.

La forma métrica es la misma que la del Sueño de Garcisánchez: las castizas coplas reales; pero ¡qué diferente es el contenido! En pocos pero decisivos años ha cambiado el ambiente cultural. Soplan otros vientos. Lejos ha quedado la “montaña esquivia” de Garcisánchez. La sensibilidad de Castillejo no es ya la medieval. Él es un hombre del Renacimiento. El deleite del agua clara, del fresco viento y del canto de los pájaros es el mismo que vemos en Garcilaso (con lo cual “demuestra” Castillejo, por así decir, que los metros castellanos son tan capaces de decir cosas como los metros italianos).

No parece poema erótico, pero sí que lo es. Ese placer, ese contento, es metáfora del placer y el contento del abrazo amoroso. Lo declara la última copla, la del “despertar”:

Lejos de mi pensamiento
dend’ a poco me hallé,
que así durmiendo contento,
a la voz de mi tormento
el dulce sueño quebré;
y hallé que la ribera
es una montaña fiera,
muy áspera de subir,
donde no espero salir
de cautivo hasta que muera.⁷

El soñador es un amante que, atormentado por el desdén de la amada, se topa al despertar con la dolorosa realidad. La amena ribera del río, tan sabroso lugar, ahora es una montaña inhóspita. Y el pesimismo de los dos últimos versos es como el fatalismo de los más dolientes sonetos de Garcilaso.

Muy distinto del anterior es este otro Sueño de Castillejo:

Yo, mi señora, soñaba
esta noche que pasó
que, desnudo como estaba,

a vuestra merced me hallaba
sin camisa como yo;
y del placer que tenía,
soñaba que recibía
tanta turbación y miedo,
que estaba gran rato quedo
sin saber qué me haría.

Soñaba que estando así
tan turbado, despertastes,
y volviéndoos contra mí⁸
dijistes: —“¿Quién anda ahí?
Mal hombre, ¿por dónde entrastes?”
Yo, por no dar ocasión
de mayor alteración,
muy pasito respondía:
—“No temáis, señora mía,
que pasos seguros son”.
—“¡Andá con Dios! ¿Qué queréis?
¡Oh, qué dañosa venida!”
—“Señora, ¿no conocéis
al más vuestro, que traéis

muerto mil veces en vida?”

—“¿Quién sois vos?” —“Yo soy aquel

a quien, por seros más fiel,

sois vos menos piadosa;

vencístesme de hermosa

y matáisme de crüel”.

—“Bien me agrada la razón,

pero no el atrevimiento”.

—“Donde sobra la pasión

no creáis que el corazón

puede tener sufrimiento”.

—“¡Gentil excusa, por Dios!

¿Si alguno os viese aquí a vos?”

—“No tengáis, señora, pena,

que la santa Magdalena

está en guarda por los dos”.

Esto diciendo, sentía

Que a vos, señora, llegaba,

y claro me parecía

que el temor me defendía⁹
lo que el amor me mandaba;
mas, con miedo de perder
de gozar de tal mujer,
deseché los embarazos
y, tomándoos en mis brazos,
di comienzo a mi placer.

Los ojos gozan de veros
y la boca de besaros;
yo descansaba en teneros;
vos pagastes, sin dineros,
la deuda de desearos...
Y en estos actos estando,
de tanta gloria gozando
cual nadie puede sentir,
desperté para morir,
porque vivo deseando.

La forma estrófica es, de nuevo, la del Sueño de Garcisánchez; pero éste ha quedado ya muy atrás, como atrás ha quedado también el primer Sueño del propio Castillejo. La fluidez del discurso —esa habilidad de enlazar la lengua con la rima— es la misma, desde luego, pero ahora aparecen ciertos elementos que hacen al segundo

Sueño mucho más “moderno”, sobre todo la sensualidad, una sensualidad de lo más directo —los dos cuerpos desnudos frente a frente—, sin sombra de gazmoñería, pero también sin énfasis ni adornitos. Lo cual nos lleva al realismo, a la naturalidad de toda la escena. Todo es ficción, desde luego, pero los personajes son perfectamente verosímiles. El soñador puede ser un caballero atrevidamente prendado de una dama “en alto estado constituida”, o bien un jovencito bisoño que nunca en tal se vio; el caso es que no sabe qué hacer, y durante “gran rato” no hace sino contemplar a la dama desnuda. Y esto, a su vez, nos lleva al diálogo, la parte sin duda más original del poema.¹⁰ El diálogo dice los sentimientos de él y de ella: la timidez del amante y su estrategia, la sorpresa y el enojo de la dama, algo exagerado (cosa muy “realista”), pero que poco a poco van desapareciendo, hasta que al final su único miedo es que alguien los vea, temor que él acalla con una salida francamente humorística: ‘Santa María Magdalena, que supo de estas cosas, sabrá protegernos’.¹¹

Por lo demás, los dos poemas de Castillejo son de “amante nostálgico y desesperado”. Las conclusiones son esencialmente idénticas: el amante está condenado a cautiverio perpetuo; sus deseos insatisfechos no terminarán sino con la muerte.

Para cerrar este capítulo “castellano” es justo recordar tres miniaturas de tipo popular o tradicional. La primera,

Con amores, mi madre,

con amores me adormí,

no se conserva sino en el Cancionero musical compilado en tiempo de los Reyes Católicos, donde va acompañada de una glosa en estilo culto o “cortesano” (“Así dormida soñaba, / lo que el corazón velaba, / que el amor me consolaba / con más bien que merecí”). La segunda miniatura,

Soñaba yo que tenía
alegre mi corazón;
mas a la fe, madre mía,
que los sueños sueños son,

mereció gran número de glosas.¹²

La tercera miniatura es uno de los romances que don Ramón Menéndez Pidal recogió de la tradición oral del norte de España (Asturias, León y Zamora):

Un sueño soñaba anoche,
soñito del alma mía:
soñaba con mis amores,
que en mis brazos los tenía.
Vi entrar señora tan blanca,
muy más que la nieve fría.
—¿Por dónde has entrado, amor?
¿Cómo has entrado, mi vida?
Las puertas están cerradas,
ventanas y celosías.
—No soy el Amor, amante,
la Muerte que Dios te envía...¹³

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales tuyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “*post mediam noctem*”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“*de somniis*”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Líeo es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi *Rhodanthe*”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el *Primero sueño*, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ *El Cancionero...*, p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” spagnoli a Milano, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ *The Cancioneiro de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) *Hispanic Society of America*, Nueva York, ms. B-2486 (*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) *Biblioteca de Palacio*, Madrid, ms. II-617 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) *Biblioteca Nacional*, Madrid, ms. 3902 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, Edad de Oro, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de Modern Language Notes, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecuá la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le viesen, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquivada lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseedada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecua, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Riaza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4ª ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Blecua, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. supra, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area ispanica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

II. LA TRADICIÓN HUMANÍSTICA

EL “PROHEMIO O CARTA” A DON PEDRO, condestable de Portugal, primer esbozo de historia de la poesía española, escrito hacia 1450 por el marqués de Santillana, es un documento rebosante de satisfacción y entusiasmo. El gran señor castellano le dice al gran señor portugués que, “non ha mucho tiempo”, los poetas castellanos y andaluces, cuando querían refinarse, escribían en portugués porque en Castilla no había modelos que imitar. Pero ahora no es así. En este renglón los españoles no tienen ya nada que pedirles a sus vecinos. Existe ya una escuela castellana sólida y operante. En efecto, el Cancionero de Baena, compilado hacia esos años, reúne a más de medio centenar de poetas y contiene cerca de seiscientas composiciones.

El adjetivo cancioneril ha servido para caracterizar sumariamente la poesía del siglo XV y del primer cuarto del XVI. Fue ésta la “escuela” de Garcisánchez de Badajoz. Y, de no haber sido por la conversación que tuvo Boscán con el embajador Andrea Navagiero en 1526, habría seguido siendo la única (por lo menos durante algún tiempo). El catalán Juan Boscán, educado en la escuela castellana, la abandonó conscientemente para afiliarse a la italiana; pero el salmantino Castillejo, educado en la misma escuela castellana, no vio razón para salirse de ella.

Castillejo, como ya dije, es “hombre del Renacimiento” con el mismo título que Boscán. Pero su no aceptación de los modelos italianos vino a colocarlo, igual que al Boscán anterior a 1526, en la tradición cancioneril, en una época que, para los lectores, es “anterior” a los siglos de oro. Lo que “falta” en Castillejo, lo mismo que en el Boscán de la primera época, es imitación de los modelos italianos.

La doctrina sobre la imitación (mimesis) en la Poética de Aristóteles, redescubierta y celebrada por los humanistas italianos, es bastante compleja, pero el uso acabó por recortarla y simplificarla, de manera que imitación vino a significar la adopción de ideas e imágenes de los poetas “clásicos” (los consagrados). Así,

por ejemplo, el mérito número uno de Virgilio era haber “imitado” en su Eneida a Homero.

Esta idea puede resultar extraña. Desde hace más de dos siglos — desde los albores del romanticismo alemán— estamos acostumbrados, por el contrario, a pensar que el mérito del poeta consiste en su “originalidad”, en el decir cosas nunca antes dichas. Imitar era claudicar. No es que los poetas de estos dos siglos se hayan abstenido ya de imitar a los anteriores a ellos, pero lo hacen, por así decir, al margen de su quehacer verdadero, como simples pasatiempos, y cuando los imprimen suelen hacerlo al final de todo, como en apéndice: “Traducido de Catulo”, “Imitación de John Donne”, “A la manera de Mallarmé”.

No hay que dejar que este desprestigio se nos cuele aquí: necesitamos ver la imitación como la veían los poetas y sus lectores en los siglos de oro. En el último cuarto del XVI aparecieron, casi simultáneamente, dos ediciones de las obras de Garcilaso, comentadas la una por Francisco Sánchez de las Brozas (“el Brocense”), catedrático de Salamanca, y la otra por Fernando de Herrera, poeta sevillano. Los dos, Herrera sobre todo, se esmeran en subrayar los pasajes, a veces muy breves, en que Garcilaso imita —o parece imitar— a poetas latinos (Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucrecio y otros) y a poetas italianos (Sannazaro y Fracastoro, por ejemplo). Al comentar el soneto “¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas...!”, a ninguno de los dos se le hubiera ocurrido acusar a Garcilaso de “plagio” del Dulces exuviae de Virgilio. Todo lo contrario. La reminiscencia de las palabras de Dido añade un relieve especial a los sentimientos del soneto, uno de los más “íntimos” de Garcilaso.

En 1578, dos años antes de que Herrera publicara sus Anotaciones a Garcilaso, se imprimieron las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral, el cual expuso muy claramente, en el prólogo, sus ideas sobre la imitación. Han pasado 35 años desde la aparición de las poesías de Boscán y Garcilaso, y sus sucesores no han estado a su altura en materia tan importante. En Italia —dice— existen desde hace mucho “públicas academias donde no se profesa otra cosa” que la imitación. La primacía de Italia estaba fuera de duda. Su humanismo se remontaba a Dante y Petrarca. Descubridores del

thesaurus grecolatino, los italianos siguen siendo sus principales disfrutadores. Los poetas pueden acudir adonde se les antoje: a una reminiscencia de Homero pueden yuxtaponer otra de Propertio (o de Petrarca). Los poetas compiten por el premio al mejor imitador, y los aficionados a la poesía asisten a los certámenes —a las “públicas academias”— y hasta influyen quizá en la decisión de los jueces. La imitación es la piedra de toque de la buena poesía. Y he aquí que los franceses, estimulados por el ejemplo de Italia, están fundando academias parecidas. Si no se hace algo, la poesía española está condenada a quedarse atrás. Es deber patriótico salvarla. Lomas Cantoral, buen patriota, calla el hecho de que el humanismo español está a mucha distancia del italiano (poquísimos españoles eran capaces de leer en griego a los autores griegos). Lo que propone, en resumidas cuentas, es un remedio de urgencia, una terapia intensiva: ‘Si los italianos se miden ya con los clásicos griegos y latinos, bien podemos nosotros acortar camino: imitemos a los italianos’.

De hecho, lo que hace Lomas en su prólogo es mostrar cómo le ha funcionado a él ese remedio. Y creo que sus lectores —que no somos muchos— estamos de acuerdo en que sus varias traducciones-imitaciones de sonetos italianos son bastante mejores que sus poesías originales. Pero ciertamente es una gran fortuna que en España no se haya implantado una norma “académica”. Muy poco después de 1578 un Góngora y un Lope estarían demostrando que se puede ser muy buen imitador sin necesidad de “públicas academias”. La obra maestra de sor Juana no se llama simplemente Sueño, sino Primero sueño: así quiso intitularlo ella, “imitando” a Góngora. El confesar lo que debe a Góngora, representado por la Primera soledad, no era señal de humildad, sino de orgullo.

Conviene, pues, echar una ojeada al thesaurus clásico y entresacar algunas muestras de lo mucho que ofrece en cuanto al tema poético del sueño.

Ab Homero principium. En el libro XIV de la Ilíada (versos 153-360) la diosa Hera ve cómo sus queridos griegos están sufriendo tal acoso de Héctor y sus huestes, que hablan ya de embarcarse en las cóncavas naves y regresar a su tierra con las manos vacías (Aquiles sigue

encerrado en su tienda). Decide entonces darles una ayuda poderosa. Acude primero a Afrodita, y mañosamente consigue que ésta le preste su cinta mágica, causadora del apetito erótico. En seguida va a visitar a Hypnos (el Sueño), hermano de Thánatos (la Muerte), en su palacio de Lemnos; lo saluda efusivamente (“Sueño, amo de todos los dioses, amo de todos los hombres”) y le pide que sea su cómplice: ya los griegos, alentados por Poseidón, están emprendiendo la contraofensiva, pero la batalla va a ser larga; mientras dura, es preciso “neutralizar” a Zeus, protector de Troya, y nadie mejor que Hypnos para lograrlo. Hypnos se resiste, pero accede cuando Hera le promete por mujer a Pasitea, una de las Gracias. Llegan, pues, los dos a la cumbre del Ida, donde se encuentra Zeus. Gracias a la cinta de Afrodita, Zeus queda poseído al punto de un urgente deseo amoroso. Hypnos —que, para no ser reconocido, se ha posado en un pino altísimo en figura de cierto pájaro— se encarga en seguida de tener dormido a Zeus, en brazos de Hera, durante todo el tiempo necesario.

En el libro XI de la Odisea refiere Odiseo su visita al sombrío Hades y la conversación que allí tuvo con Anticlea, su madre muerta. Su único deseo es estrecharla entre sus brazos. Tres veces lo intenta, y tres veces lo que le queda en las manos es “una sombra o un sueño (óneiros) que huye”. Después, en el libro XIX, Penélope le cuenta al extranjero (que es Odiseo, pero ella no lo ha reconocido) el sueño que tuvo de los veinte gansos degollados por un águila. En el sueño mismo el águila ha dicho ‘Yo soy Odiseo, y voy a dar muerte a tus veinte pretendientes’, pero Penélope sabe que no se puede confiar en los sueños: ¿cómo saber si el que ha tenido entró por la puerta de cuerno, la de los sueños verídicos, o por la de marfil, la de los sueños mentirosos?

Encariñado con la imagen del abrazo frustrado, Virgilio la hace suya en dos pasajes de la Eneida. En el libro II, el del relato de la ruina de Troya, Eneas, a punto de abandonar la ciudad, busca entre escombros e incendios a su mujer Creúsa, que poco antes ha muerto, y entonces se le aparece su imagen, misteriosamente agrandada; tres veces intenta estrecharla en sus brazos, tres veces se le escapa. Y en el libro VI visita Eneas la región de los muertos y ve la sombra de su padre Anquises; tres veces trata de abrazarla y otras tantas se le deshace entre las manos, semejante a un sueño que se va volando. Al final del mismo libro VI también adopta Virgilio la

otra imagen homérica, la de las dos puertas de los sueños, una córnea y otra ebúrnea. Ya están aquí las oposiciones de realidad e irrealidad, de verdad y mentira, de deleite y decepción, que tantas veces reaparecerán en las poesías de sueño erótico. (El amor de Odiseo por Anticlea y el de Eneas por Creúsa y por Anquises también son eros.)

En un pasaje de la *Consolatio ad Liviam*, poema dirigido a la emperatriz Livia para consolarla de la muerte de su hijo Druso, el anónimo autor no olvida a la joven viuda, Antonia, y le dice (traducción de Fernando de Herrera):

Y ya en los sueños eres conmovida
con falsa imagen, y tener ya crees
en tu seno a tu Druso, y con la mano
luego lo tientas, y tenello esperas,
y en la primera y la vacía parte
de tu lecho lo buscas...¹

El poeta que mayor predilección muestra por los sueños es Ovidio. En ellos encontró ancho campo para su inventiva y su ingenio. En el libro IX de las *Metamorfosis* (versos 474 y siguientes) Biblis se sueña unida en amoroso abrazo con su hermano Cauno. La idea del incesto la tortura durante el día, pero la noche es otra cosa: quien duerme no tiene testigos (“*testis abest somno*”); los deliciosos sueños pueden venir una y otra vez. ¡Se parece tanto su placer al placer real! ¡Y qué dulce es recordarlos! ¡Lástima que el placer dure tan poco! (“*Ut meminisse iuvat, quamvis brevis illa voluptas!*”) Tal vez los sueños sean presagios, pero ¿cómo confiar en algo tan leve, tan sin peso? (“*an habent et somnia pondus?*”).

En el libro XI del mismo estupendo poema (versos 585 y siguientes), la diosa Juno discurre una extraña manera de hacerle

saber a Alcíone que su adorado Ceix acaba de ahogarse en el mar: que sea el propio Ceix quien le dé la noticia. Despacha, pues, a Iris, su mensajera, al fastuoso palacio de Somnus (aquí una de esas descripciones en que a Ovidio le encanta lucir su virtuosismo). Iris saluda en alto estilo a Somnus, el más dulce de los dioses (“*placidissime deorum*”), dador de paz y descanso para los humanos, y le pide que derrame sobre Alcíone el sutil licor que él fabrica con amapolas e innumerables hierbas somníferas, y le mande un *somnium*, el más perfecto posible. Para tan delicada misión elige Somnus a su propio hijo, Morfeo, el cual, en efecto, se presenta ante Alcíone en figura de Ceix, chorreando agua todavía; ella, dormida, trata de abrazarlo pero no coge sino el aire vano; llora como si llorara en la realidad, y grita: “¡Quédate! ¿Adónde corres con tanta prisa? ¡Vamos allá los dos!”

En la *Heroida* XIII, Laodamía, arrancada de los brazos de Protesilao antes de la noche de bodas —porque justamente entonces él ha tenido que ir a ocupar su lugar en una de las naves que van a Troya —, se consuela con una figura de cera que lo representa fielmente, y abrazando el “simulacro” se echa a soñar: “En mi lecho solitario me visitan los sueños; me deleitan estas alegrías falsas, ya que se me niegan las verdaderas” (“*dum careo veris, gaudia falsa iuvant*”).

Y en la *Heroida* XIX, la enamorada Hero espera en su casa de Sesto la visita nocturna de Leandro, que suele venir desde Abido cruzando a nado el Helesponto; sueña que por fin llega y le pone en los hombros sus brazos, aún húmedos; sueña que le calienta el pecho con su pecho, y también otras cosas que no son para decirse (“*lingua reticenda modesta*”). Pero al final cuenta Hero otro sueño: “A punto de salir la Aurora, con mi lámpara ya muy parpadeante, en esos momentos en que suelen dejarse ver los sueños veraces”, ha soñado el Helesponto revuelto por una violenta tempestad, y unas olas que vomitan en la arena a un delfín exánime. (Y era un sueño veraz, en efecto: Leandro se ahogó y su cadáver fue arrojado por las olas a la playa de Sesto.)²

Leamos ahora, en traducción de Herrera, un poema en que Petronio (el del *Satyricon*) hace la “historia natural” de los sueños, con didáctica profusión de ejemplos:

Los sueños que con sombras voladoras
engañan al humano entendimiento,
ni sacros templos, ni en calladas horas
envían dioses del celeste asiento,
mas con falsas visiones, formadoras
de las cosas que ofrece al sentimiento,
cada uno los hace y los figura
en el reposo de la sombra oscura.

Porque cuando los miembros derribados
con hondo sueño están profundamente,
perdido su vigor y desmayados,
en vano juega la quiëta mente.

Todo lo que en negocios y cuidados
hubo en la claridad del sol luciente,
con el horror y oscurecidas nieblas
lo trata de la noche en las tinieblas.

El que el fuerte lugar bate con guerra
y con ardientes llamas espantoso
se encrúelece en la enemiga tierra,
y el miserable pueblo impetüoso

con duro hierro y bravo fuego atierra,
las armas ve y ejército dudoso,
y las muertes de reyes, y cubiertos
los campos con la sangre de los muertos;

los que las causas oran, el juzgado
ven y las leyes, y con el rendido
pecho y medroso el tribunal cerrado;
sus riquezas asconde el afligido
avaro, y halla el oro sepultado;
del cazador el bosque es perseguido;
libra su nave, o hace el marinero
que zozobre con él en el mar fiero;

la deshonesto hembra, enajenada
de sí, escribe regalos a su amante;
la adúltera da, toda enamorada,
dones que el pecho vencen más constante;
la traza de la liebre imaginada
ladra el can, que en los sueños ve delante;
en el espacio de la noche oscura

de la mísera gente el dolor dura.³

Ahora, un poemita de Anacreonte, en dos versiones del siglo XVII, la de Esteban Manuel de Villegas y la de Quevedo:

En un pabellón rojo
estaba yo durmiendo,
cuando luego a mi cama
se me vino este sueño:
soñaba, pues, que estaba
alegre con Liëo,
entre un corro de mozas
retozando y corriendo,
y que allí, bien bebidos

también unos mancebos,
por ellas me decían
injurias y denuestos.

Quise a todas besarlas
y todas se me huyeron;
y así, burlado y solo,
volví luego a mi sueño.

Blandamente y en dulce paz dormía
sobre un tapete que de Tiro vino,
y soñé que danzaba yo, y que vía
(propio efecto del vino)
ninfas que vivo círculo formaban
y con pie blando al músico imitaban,
cuando mancebos tiernos y tan bellos
como Liëo, a Febo parecidos,
mostrando encarcelados sus cabellos
en pámpanos tejidos,
de invidia de la gloria en que me vieron
injuriosas palabras me dijeron.
Quise besar las ninfas, y al momento
dio libertad el sueño a mi cuidado.
Desperté, y aumentó mi sentimiento
el hallarme apartado
del engaño que fue mi dulce dueño,
y así, para cobrarle, volví al sueño.

(La traducción de Quevedo es muy palabrera. Además, Villegas imita el verso anacreóntico y Quevedo no.)⁴

Uno de los poetas mejor representados en la Anthologia Graeca (vasta compilación bizantina de fines del siglo X) es Agatías, que vivió en el siglo VI. Entre sus epigramas está éste, que, de no ser porque la Anthologia Graeca fue muy mal conocida en España, parecería modelo de no pocos sonetos españoles que más tarde se leerán. Cito el epigrama por una traducción portuguesa tardía, hecha justamente en forma de soneto:

Entregue toda a noite a meu cuidado,
não descanso: só lá na madrugada
de um suavíssimo sono a mão pesada
o sossego me traz tão suspirado.

Mas os olhos não bem tenho cerrado,
quando de uma andorinha a voz cansada
me desperta; e a fadiga costumada
de novo torna ao peito atribulado.

Ave importuna, deixa essa porfia,
mova-te a compaixão uma alma amante
que sofre da saudade e tirania;

deixa-me repousar um breve instante,
e entre sonhos tal vez que a fantasia
me mostre aquele tão gentil semblante.⁵

Lucrecio, poeta-filósofo de la naturaleza y del amor, discurre en un pasaje de su *De rerum natura* (IV, versos 1030 y siguientes) sobre el fenómeno de los sueños eróticos juveniles. Cuando el semen, la semilla, va “madurando” en el cuerpo del adolescente, éste —dice Lucrecio— comienza a ver en sueños multitud de seres hermosos e invitadores; la dulce visión “mueve y solicita sus partes henchidas de abundante semilla, a tal punto que, como si estuviera en pleno abrazo amoroso, derrama a chorros ese licor, que deja manchada la ropa”. Montaigne, al hablar “De la force de l’imagination” (*Essais*, I, 21), tiene muy presente el pasaje de Lucrecio: “Nous tressuons, nous tremblons, nous pallissons aux secousses de nos imaginations... et la jeunesse bouillante s’eschauffe si avant en son harnois, qu’elle assouvit en songe ses amoureux désirs”.

Hay, finalmente, las invocaciones al sueño (el ‘dormir’) como descanso de los mortales. Ejemplo insigne, los versos del *Hercules furens* de Séneca en que el coro pide un poco de clemencia para el héroe, enloquecido por Juno. Las tragedias de Séneca, como todo el mundo puede comprobar, son la exageración (la hipérbole) de las tragedias griegas. Eurípides había puesto en boca del atormentado Orestes dos simples versos: “Oh amado alivio del sueño, que nos defiendes de la violencia! ¡Qué dulcemente has venido a mí cuando me hacías falta!”⁶ Y he aquí lo que hace Séneca (reproduzco la traducción anónima citada por Herrera):

¡Sueño, con quien se aplaca

del trabajo el dolor,

descanso que a nuestra alma así recrea!

Tú de la vida flaca

la parte eres mejor,

ligero hijo de la madre Astrea;

de dura Muerte y fea

eres débil hermano;

tú mezclas las verdades
con grandes falsedades,
autor cierto unas veces, y otras vano,
del venidero estado,
y de todas las cosas padre amado.

De la vida eres puerto,
reposo del trabajo,
del importuno día y noche oscura
compañero muy cierto,
que al alto rey y al bajo
siervo igualmente tratas. Con dulzura
vienes al que procura
descansar, y al medroso
de morir favoreces,
amparas y guarneces.

Tú, Sueño, al hombre corto y temeroso
fuerzas a que en ti aprenda
qué cosa sea una larga muerte horrenda.⁷

La silva Somnus de Estacio también está cargada de patetismo, pero su tono es mucho más sereno y reflexivo. El poeta se dirige a un joven dios, el más blando de todos (*placidissime divum*) para quejarse de que en la noche, cuando él derrama sobre todos los vivientes el bálsamo del reposo, sólo él se revuelve en el lecho, torturado por el insomnio: “¿Qué crimen he cometido? ¡Tócame siguiera con la punta de tu vara!”⁸ Más adelante (pp. 116-117) podrán verse algunos pasajes según la versión de Quevedo; pero deberá tenerse en cuenta que éste hincha el lenguaje; Estacio es mucho más sobrio.

En la obra de sor Juana abundan las imitaciones; por ejemplo las de imágenes y expresiones de Góngora de que está penetrado el Primero sueño. Pero es absurdo pensar que el marco narrativo — bien declarado por el padre Diego Calleja, amigo y biógrafo suyo: ‘Era de noche y me dormí; soñé entonces que...; y, al despertar, comprobé que los sueños sueños son’— está imitado de algún poeta anterior. El marco existe desde el momento en que un ser humano quiso contarle a otro un sueño, o sea desde siempre. Todos dormimos, todos tenemos sueños, y muchos, si no todos, sentimos a veces una como necesidad de comunicarlos. Hay maneras y maneras de contar sueños. Algunos dicen, por ejemplo: “Soñé que regresaba a mi pueblo”, y no dicen más, tal vez porque contar cómo fue el sueño requeriría muchas explicaciones. Otros, en cambio, se explayan en las descripciones y los detalles, y a veces nos regalan un bonito cuento fantástico o picaresco (aunque también puede ser que nos aburran). Sobre todo, hay sueños y sueños. Su “temática” es infinita. El Primero sueño es especial por lo estupendo de lo que sor Juana sueña y por la manera exquisita como ella cuenta cada circunstancia y nos comunica sus vivencias. Los elementalísimos tópicos “me dormí”, “soñé”, “desperté” nunca se habían cargado de tanta belleza.

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales tuyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “*post mediam noctem*”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“*de somniis*”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Líeo es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi *Rhodanthe*”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el Primero sueño, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ *El Cancionero...*, p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” spagnoli a Milano, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ *The Cancioneiro de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) *Hispanic Society of America*, Nueva York, ms. B-2486 (*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) *Biblioteca de Palacio*, Madrid, ms. II-617 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) *Biblioteca Nacional*, Madrid, ms. 3902 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, Edad de Oro, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de Modern Language Notes, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecuá la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le viesen, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquivada lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseedada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecuá, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecuá, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Riaza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4^a ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Bleca, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. supra, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area iberica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

III. LOS MAESTROS ITALIANOS

DOS VECES MENCIONA DANTE la hora en que llegan los sueños veraces. En el canto IX del Purgatorio dice que el maravilloso sueño en que él es un Ganimedes raptado por un águila de alas de oro que lo levanta hasta la esfera del fuego, le vino “presso alla mattina”, a esa hora en que la mente, por estar desatada del cuerpo, tiene visiones extrahumanas y proféticas. Antes, en el canto XXVI del Inferno, una visión profética venida a esa misma hora lo mueve a lanzar una invectiva contra los florentinos; y si es verdad, como dicen, que los sueños de madrugada son los veraces, será bueno que los florentinos escuchen con mucha atención.

(Dante leyó a Horacio y a Ovidio, de manera que de ellos pudo tomar la noticia sobre la hora de “la verdad”. Pero también es probable que aluda a una creencia folklórica. En tal caso, da lo mismo “Si es verdad, como dicen Horacio y Ovidio...”, que “Si es verdad, como dice la gente...”. Discutir si aquí hay o no “imitación de los clásicos” sería muy bizantino.)

En la parte II del Trionfo della Morte cuenta Petrarca, muy prolijamente, la conversación que tuvo con Laura, en un sueño, la noche misma que siguió al día de su muerte. Ese día se apagó el sol, si no es que el sol se fue a ocupar su sitio en la bóveda azul, dejándolo a él como ciego:

La notte che seguí l'orribil caso
che spense il sol, anzi 'l ripose in cielo,
di ch'io son qui come uom cieco rimaso...,

aparece Laura en el sueño. ‘¿Me reconoces?’, le pregunta a Petrarca, y él responde: ‘¿Cómo no he de reconocer a quien es mi diosa! Pero dime si has muerto o estás viva’ (“Dimmi pur, prego, s’ tu se’ morta o viva”). Y ella: ‘Viva estoy; el muerto eres tú’. ¡Extraño sueño! Quienes tienen la larga conversación onírica son un Petrarca vivo y una Laura difunta, y a la vez una Laura que goza ya de la vida y un Petrarca aún muerto. Ese sueño ha venido a la hora en que los primeros albores revelan la verdad, desnudando a los sueños del velo de la confusión (cuando la Aurora “suol da’ sogni confusi torre il velo”).

Al final, a punto ya de desvanecerse, Laura le anuncia a Petrarca que él permanecerá todavía mucho tiempo en la tierra (“al creder mio / tu starai in terra senza me gran tempo”). Y así es. En el soneto “Beato in sogno, e di languir contento...”, desgarradora expresión de abatimiento —todo es vacío e inútil, todo es ‘arar en el agua, fundar edificios en la arena y escribir en el viento’— dice “così venti anni, grave e lungo affanno”. Los únicos instantes de felicidad los tiene cuando sueña (“beato in sogno”), contento de “abbracciar l’ombre”.

Parecido a este soneto, pero aún más patético, es el siguiente:

Passer mai solitario in alcun tetto
non fu quant'io, né fera in alcun bosco,
ch'i' non veggio 'l bel viso, e non conosco
altro sol, né quest' occhi ann' altro obietto.

Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto,
il rider doglia, il cibo assenzio e tosco,
la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco,
e duro campo di battaglia il letto.

Il sonno è veramente, qual uom dice,
parente de la morte, e 'l cor sottragge
a quel dolce penser che 'n vita il tene.

Solo al mondo paese almo felice,
verdi rive fiorite, ombrose piagge,
voi possedete et io piango il mio bene.

**Dolorosa soledad del poeta: su deleite es el llanto, el
reír es dolor, la comida es ajenjo y ponzoña, y el
lecho un campo de batalla (cuartetos); el sueño, a
quien llaman pariente de la muerte, le quita a él el**

recuerdo de Laura, que es su vida (primer terceto); no hay sino un lugar feliz en la tierra (segundo terceto): la idílica Provenza “do nació el claro fuego de Petrarca / y donde están del fuego las cenizas” (como dirá Garcilaso).

Tras un salto de siglo y medio, hétenos ahora con un famoso soneto de Iacopo Sannazaro (1458-1530):

Ahi, letizia fugace, ahi, sonno lieve,
che mi dai gioia e pena in un momento,
come le mie speranze hai sparte al vento
e fatto ogni mia gloria al sol di neve?

Lasso, il mio viver fia noioso e breve;
sì profondo dolor nell'alma sento;
ch'al mondo hor non sarebb' uom sì contento
se non fosse il mio ben stato sì brieve.

Felice Endimion, che la sua Diva
sognando, sì gran tempo in braccio tenne,
e più se al destar poi non gli fu schiva:

che se d'un ombra incerta e fugitiva

tal dolcezza in un punto al cor mi venne,
qual sarebbe ora averla vera e viva?

La reminiscencia de los amores de Diana con el hermoso Endimión es muy oportuna. Endimión, dormido, recibía noche tras noche la visita amorosa de la “casta diva”, ¡y nunca despertaba! ¡Qué envidia para todos los amantes infortunados! Ellos tienen que contentarse con un sueño brevísimo que les da placer, sí, pero entremezclado de tortura. La idea de este soneto —el sueño, engaño dulcísimo y fugaz— reaparecerá una y otra vez en los sonetos españoles de sueño erótico. (También la figura de Endimión, el amante privilegiado, tendrá cierta fortuna.)

En otro soneto de Sannazaro, la letizia fugace no aparece en el verso primero, sino en el último. Los otros trece describen morosamente a la dama vista en el sueño y reconocen una a una sus bellezas: los ojos ardientes, el blanco marfil del cuerpo, y también la angélica voz. No hay duda: ¡es ella! (¡Ah, pero era un sueño!):

“Son questi i bei crin d’oro onde m’avvinse

Amor, che nel mio mal non fu mai tardo?

Son questi gli occhi ond’ uscì il caro sguardo

ch’entro ’l mio petto ogni altra voglia estinse?

È questo il bianco avorio che sospinse
la mente inferma al foco ove tutt' ardo?
Mani, e voi m'avventaste il crudel dardo
che nel mio sangue allor troppo si tinse?

Son queste le mie belle amate piante,
che riveston di rose e di vïole
ovunque forman l'orme oneste e sante?

Son queste l'alte angeliche parole?
Chi ebbe" —dicev' io— "mai glorie tante?",
quando apersi, oimè, gli occhi, e vidi il sole.

Pietro Bembo (1470-1547) desarrolla la misma idea, pero asordinando las notas melancólicas. Sí, el soñador es "un dolorato"; sí, el sueño "usa" demasiado pronto sus alas para huir, pero ¡qué bondadoso es, qué compasivo! Y no importa por cuál de las dos puertas del cielo ha llegado, la de marfil o la de cuerno. Lo que importa es que ya sabe el camino. ¿Por qué no esperar que regrese?

Sogno, che dolcemente m'ai furato
a morte e dal mio mal posto in oblio!

Da qual porta del ciel cortese e pio
scendesti a rallegrar un dolorato?

Qual angel hai la sù di me spiato,
che si movessi al gran bisogno mio?
Scampo a lo stato faticoso e rio,
altro che 'n te non ho, lasso, trovato.

Beato se', ch' altrui beato fai:
se non ch'usi troppo ale al dipartire,
e 'n poca ora mi tòi quel che mi dai.

Al men ritorna, e già che 'l camin sai,
fammi talor di quel piacer sentire,
che senza te non spero sentir mai.

Después de Sannazaro y Bembo surge en Italia una brillante pléyade de continuadores cada vez más refinados, verdaderamente preciosistas algunos. Véase, ante todo, este extraordinario soneto de Giovanni della Casa:

O Sonno! O della queta, umida, ombrosa

Notte placido figlio! O de' mortali
egri conforto, oblio dolce de' mali
sì gravi, ond' è la vita aspra e noiosa!

Soccorri al core omai che langue, e posa
non ave, e queste membra stanche e
frali solleva! A me t'envola, o Sonno, e l'ali
tue brune sovra me distendi e posa!

Ov' è 'l silenzio, che 'l dì fugge e 'l lume
e i lievi sogni, che con non secure
vestigia di seguirti ann per costume?

Lasso, che 'n van ti chiamo, e queste oscure
e gelide ombre in van lusingo! O piume
d'asprezza colme! O notti acerbe e dure!

**Della Casa se dirige, como Estacio, al joven dios
Somnus, especie de ángel que vuela con alas de
oscuras plumas. Dice, de hecho, lo mismo que
Estacio: ¿por qué es tan injusto para con él? ¿Por qué,
derramando el bendito don del descanso en todos los
mortales, a él se lo niega? El poeta suspira por una de
aquellas noches silenciosas en que lo visitaba el**

Sueño (Sonno) acompañado de esos leves sueños (sogni) que con paso vacilante suelen andar en pos de él. Dice lo mismo que Estacio, pero lo dice de manera muy compacta, muy apretada, lo cual produce un sentimiento de urgencia. Además, como dice Dámaso Alonso, el soneto nos deja “un desasosiego, un cansancio, una inquietud” muy especiales a causa de sus “encabalgamientos”,¹ su dislocada sintaxis poética: todos los versos, salvo los finales de cuartetos y tercetos, terminan con un salto al vacío, como esperando que el comienzo del verso siguiente les dé la mano y les complete el sentido: “...de la sombría / Noche...”, etc. Los “encabalgamientos” abundan, por supuesto, en la poesía española. Pero tal vez ningún poeta de los siglos de oro imitó los de Giovanni della Casa, tan sistemáticos (y tan eficaces).

Francesco Beccuti, llamado “il Coppetta” (1509-1553), desarrolla magníficamente la oposición entre la poética hermosura del sueño y la prosaica fealdad del diario vivir:

Di diamante era il muro, e d'oro il tetto,
e le finestre un bel zafiro apria,
e l'uscio avorio, onde 'l mio sogno uscia,
che de l'alto edificio era architetto.

Da sì ricco lavoro e sì perfetto
parea ch'uscisse angelica armonia,

e si strania dolcezza 'l cor sentia,
che i sensi ne fur ebbri e l'intelletto.

Ruppesi al fine il lungo sonno. O, quanto
la cieca notte il veder nostro appanna!,
perchè sul giorno, aprendo gli occhi alquanto,

era l'altier palazzo umil capanna,
strido importun d'augei notturni 'l canto,
e l'oro paglia, e le gemme alga e canna.

En el soneto de Luigi Tansillo (1510-1568), el amante desamado recibe, más alegre que Endimión, la visita de la amada, ya no ceñuda, sino sonriente. ¡Qué hermoso sueño, y también qué mentiroso! Pero el amante acepta la mentira: siquiera así podrá tener en sus brazos a esa adorada mujer:

Mentre del mio bel Sol empia fortuna
lontano e vivo oltr'il dover mi tenne,
più lieto in sonno a consolar mi venne
che mai venisse al suo pastor la Luna.

Or ch'a pascer correa l'alma digiuna

del cibo, onde sognando si mantenne,
convien che l'ali per fuggir m'impenne
l'ira e 'l furor che nei begli occhi aduna.

Ah, sonno dislèal, pieno d'inganno!
quando il bel viso mi recasti in dono,
a che finger amor, se sdegno v'era?

Tornami ad ingannar, ch'io te 'l perdono,
sonno, poi che bisogna per men danno
cercar l'ombra e fuggir l'effige vera.

**El poco recordado Remigio Fiorentino (1520-1581)
parece haber alterado muy conscientemente el tópico:**

“Deh, non ritorni a rimenarme il giorno
l'alba, e mai sempre adombri oscura notte
queste selve e quest' antri, e sia la notte
il sole agli occhi miei, l'aurora il giorno.

Brami Damon per veder Filli il giorno,
ch'io più che mille giorni amo una notte.

Dolce, serena e riposata notte,
qual mi fia mai di te più chiaro giorno?”

Così Mopso cantava a mezza notte
a sua Silvia in braccio, ogni aspro giorno
posto in oblio per così dolce notte.

Ne credendo che mai venisse il giorno,
richiusi gli occhi, onde sparse la
notte sì, ch'abbracciati gli scoperse il giorno.

No se trata de un sueño amoroso, sino de una noche de amor: Silvia se ha compadecido de los “ásperos días” de Mopso y se ha entregado a él. La luz del día —¡ojalá no llegara!— los ha sorprendido en brazos el uno del otro.

Algún eco tuvo este extraño soneto en España, como luego se verá, pero fue mucho mayor la fama del de Giambattista Amalteo (1510-1568). No se dirige al Sueño, pero sí a la Noche, la que sumerge en “alto y dulce olvido” la cruda realidad, la que trae consigo los dulces sueños, y le pide que continúe largamente. En correspondencia, él pide para la Noche todo lo que a ella complace: un cielo poblado de estrellas, una corona de violetas y amapolas, la compañía constante del sueño (el sonno, el dulce dormir):

Notte, che nel tuo dolce et alto oblio
involvi ogni pensier che 'l dì comparte,
e mi conduci in più gradita parte
a solver il digiun sì lungo e rio!

Per addolcir l'acerbo dolor mio,
onde tante querele indarno ho sparte,
gira corso maggior, e 'n qualche parte
fammi pago di quel che più desio:

Così del ciel ogni felice stella
sempre t'allumi, e la tua lieta fronte
di papaveri adorni e di viole,

né 'l sonno mai per duol da te si svella,
né rompa l'amorose voglie pronte
velocemente a noi tornando il sole.

He aquí ahora a Torquato Tasso (1544-1595) con un maravilloso trípico de sonetos. Dirige el primero a su propio pensamiento: día y noche piensa el poeta en la amada, construyéndola en su imaginación. ¡Obsesivo

e infructuoso empeño! Ojalá pudiera dormir: así la vería en sueños. En el segundo soneto sueña el poeta que la dama ha venido a él, o sea que el sueño, imagen de la muerte, le ha dado vida. (Lo mejor es el final, donde la dama, con palabras muy blandas, le dice algo muy duro: “Conténtate con esta mirada mía. ¿Acaso esperas gozar en la realidad unos ojos más benignos?”) En el tercer soneto se dirige a un hermoso sueño que ha tenido. ¿De dónde habrá llegado? ¿A quién le habrá robado esos aromas, esas piedras preciosas?

XVIII

Pensier, che mentre di formarmi tenti
l'amato volto e come sai l'adorni,
tutti da l'opre lor toglì e distorni
gli spirti lassi al tuo servizio intenti!

Dal tuo lavoro omai cessa, e consenti
che 'l cor s'acqueti e 'l sonno a me ritorni,
prima che Febo, omai vicino, aggiorni
queste ombre oscure co' bei raggi ardenti.

Deh! non sai tu che più semblante al vero

sovente 'l sogno il finge e me 'l colora,
e l'immagine ha pur voce soave?

Ma tu più sempre rigido e severo
il figuri a la mente, ed ei talora
la ritragge al mio cor pietosa e grave.

XIX

Giacea la mia virtù vinta e smarrita
nel duol ch'è sempre in sua ragion più forte,
quando pietosa di sì dura sorte
venne in sogno madonna a darle aita;

e ristorò gli spirti, e 'n me sopita
la doglia, a nova speme aprì le porte:
e così ne l'immagine di morte
trovò l'egro mio cor salute e vita.

Ella, volgendo gli occhi in dolci giri,
parea che mi dicesse: "A che pur tanto,
o mio fedel, t'affliggi e ti consumi?

E perché non fai tregua a' tuoi sospiri
e 'n queste amate luci asciughi il pianto?
Speri forse d'aver più fidi lumi?

XX

Onde, per consolarne i miei dolori,
vieni, o sogno, pietoso a mio lamento,
tal ch'al tuo dolce inganno omai consento,
cinto di vaghe immagini e d'errori?

Le care gemme e i prezïosi odori
dove furasti, e i raggi e l'aure e 'l vento,
per farmi nel languire almen contento,
pur come un de le Grazie e de gli Amori?

Forse involasti al ciel tua luce, e 'l sole
teco m'apparve? E dal fiorito grembo
parte sentia spirar gigli e viole:

e sentia, quasi fiamma ch'al ciel vole,

la bella mano, e quasi fresco nembo
sospiri e soavissime parole.

**Termino con dos sonetos de Giambattista Marino
(1569-1625), el que cerró con broche de oro el
esplendoroso ciclo barroco de la poesía italiana:**

Vien la mia donna in su la notte ombrosa,
qual suole a punto il mio pensier formarla,
e qual col rozo stil tento ritrarla,
ma, qual mai non la vidi, a me pietosa.

“Pon’ freno al pianto e pace spera e posa,
o mio fedel, ché tempo è da sperarla”,
sorridente mi dice; e, mentre parla,
m’offre del labro l’animata rosa.

Allor la bacio, ella ribbacia e sugge;
lasso! ma ’l bacio in nulla ecco si scioglie,
e con la gioia insieme il sonno fugge.

Or qual, perfido Amor, fra tante doglie

deggio attender mercé da chi mi strugge,
se i mentiti dilette anco mi toglie?

O del Silenzio figlio e de la Notte,
padre di vaghe imaginate forme,
Sonno gentil, per le cui tacit' ombre
son l'alme al ciel d'Amor spesso condotte!

Or che 'n grembo a le lievi ombre interrotte
ogni cor, fuor che 'l mio, riposa e dorme,
l'Erebo oscuro, al mio pensier conforme, lascia, ti prego, e le
cimмерie grotte,

e vien col dolce tuo tranquillo oblio
e col bel volto, in ch'io mirar m'appago,
a consolare il vedovo desio;

ché, se 'n te la sembianza, onde son vago,
non m'è dato goder, godrò pur io
de la morte, che bramo, almen l'imago.

**Pero estos sonetos no alcanzaron ya a tener
traductores ni imitadores en España. Poco nuevo**

podían aportar. La poesía española había llegado a la cumbre, y podía exhibir sonetos tan buenos o mejores que los del celebrado Marino. Más aún: era como si la imitación empezara ahora a caminar en sentido inverso. En efecto, Marino no sólo leyó y admiró a Lope y a Góngora, que eran algunos años mayores que él, sino que tradujo al italiano varios de sus sonetos. Lomas Cantoral, el que tanto insistía en la necesidad de imitar a los italianos, se hubiera quedado boquiabierto.

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales suyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “*post mediam noctem*”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“*de somniis*”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Lieto es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi *Rhodanthe*”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el Primero sueño, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ *El Cancionero...*, p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” spagnoli a Milano, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ *The Cancioneiro de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) *Hispanic Society of America*, Nueva York, ms. B-2486 (*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) *Biblioteca de Palacio*, Madrid, ms. II-617 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) *Biblioteca Nacional*, Madrid, ms. 3902 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, Edad de Oro, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de Modern Language Notes, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecuá la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le viesen, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquivada lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseeada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecua, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Riaza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4^a ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Blecua, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. *supra*, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area ispanica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

IV. BOSCÁN Y GARCILASO, CON SUS PRIMEROS SEGUIDORES

EN SU “ELEGÍA II”, Garcilaso le abre las puertas del alma a Juan Boscán, su gran amigo, y le comunica sus graves y melancólicas cavilaciones sobre la vida que lleva. Es un poema completamente personal, o sea “original”: los pensamientos y sentimientos que expresa nadie antes los había expresado. Es notable el contraste con la Elegía I, poema “de circunstancias”. La dirigió a un gran personaje, el duque de Alba, con ocasión de la prematura muerte de su hermano Bernardino, y está hecha de pensamientos y sentimientos que siempre se han tenido: las lamentaciones fúnebres son de siempre. Es, a diferencia del otro, un poema cargado de “literatura”: ostentosamente imita Garcilaso a otros poetas. La imagen del hermano muerto lo lleva a la del padre muerto de la Eneida y a la del marido muerto de la Consolatio ad Liviam. Las tres imágenes se compenetran y hacen una sola. O, dicho de otra manera, Garcilaso, que naturalmente ha leído la Eneida y la Consolatio, habla desde su experiencia literaria y puede decirle al duque: ‘Yo sé muy bien cómo son tus sueños’:

Si acaso el trabajado pensamiento
en el común reposo se adormece
por tornar al dolor con nuevo aliento,

en aquel breve sueño te aparece
la imagen amarilla del hermano,
que de la dulce vida desfallece;

y tú, tendiendo la piadosa mano,
probando a levantar el cuerpo amado,
levantas solamente el aire vano,

y, del dolor el sueño desterrado,
con ansia vas buscando [al] que partido
era ya con el sueño y alongado.

(Parejas de sinónimos como ésta, perdido y alongado, son muy de Garcilaso, y no carecen de énfasis: aquí parecen ponderar la rapidez con que el sueño se desvanece.)

Más adelante Garcilaso le sugiere delicadamente al duque que, en vez de “la imagen amarilla del hermano”, sueñe una imagen sonriente y hermosa, recordando los “claros ojos / y juventud y gracia y hermosura” de Bernardino.¹

El sueño tiene un papel mucho más destacado en la Égloga II. No sólo está presente en todo el comienzo del largo poema, sino que en un momento culminante entra él mismo “en acción”, por así decir. El personaje central, Albanio, torturado por el desdén de Camila, es evidente proyección del poeta (el poeta de la mayor parte de los sonetos). Vaga por el campo, sumido en sus cavilaciones, hasta que la angustia del insomnio se hace intolerable: hay que dormir, siquiera un poco. Se queda dormido, en efecto, y entonces pasa por allí su amigo Salicio, que se detiene a verlo y piensa: ‘¡Pobre muchacho! Al menos ahora está dormido!’, tras lo cual canta los loores del sueño, ese gran regalo de la Naturaleza. Quienes viven felices y despiertan después de unas tranquilas horas de sueño, sonríen y hasta sienten nueva y fresca su felicidad; y para quienes tienen “el corazón despedazado” y logran dormir,

aquel breve descanso, aquel reposo
basta para cobrar de nuevo aliento
con que se pase el curso trabajoso.

(En la Elegía I, cuando el duque consigue conciliar el sueño, es “por tornar al dolor con nuevo aliento”.)

De pronto ve Salicio cómo Albanio se agita y mueve los brazos, y lo oye hablar entre sueños. Está siendo testigo de esos momentos en que, ya casi despiertos, aún nos quedan jirones de lo que hemos estado soñando. Dice Albanio:

¿Es esto sueño, o ciertamente toco
la blanca mano?

Y en seguida comprende:

¡Ah, sueño! ¡Estás burlando!

¡Yo estábate creyendo, como loco!

¡Oh, cuitado de mí! Tú vas volando
con prestas alas por la ebúrnea puerta,
yo quédome tendido aquí, llorando.

(La “ebúrnea puerta”: la de los sueños mentirosos.)²

Al final de la Elegía II —la “muy personal”— contrasta Garcilaso su tormentosa y atormentada vida con la vida tranquila que lleva Boscán en su casa de Barcelona, al lado de doña Ana Girón, su muy querida mujer.³ (Es como el contraste que ve Don Quijote entre su ajetreada existencia y la muy desahogada del Caballero del Verde Gabán.) Así, pues, no deja de ser curioso que sea Boscán el autor del primer “soneto de sueño erótico”, donde un amante desdichado se sueña dichoso:

Dulce soñar y dulce congojarme
cuando estaba soñando que soñaba;
dulce gozar con lo que me engañaba,
si un poco más durara el engañarme;

dulce no estar en mí, que figurarme
podía cuanto bien yo deseaba;
dulce placer, aunque me importunaba
que alguna vez llegara a despertarme.

¡Oh sueño! ¡Cuánto más leve y sabroso
me fueras, si vinieras tan pesado,
que asentaras en mí con más reposo!

Durmiendo, en fin, fui bienaventurado.

Y es justo en la mentira ser dichoso

quien siempre en la verdad fue desdichado.⁴

No creo que debamos imaginar a un Boscán hastiado de la rutina “burguesa” y obsesionado por un romántico amor imposible. Él está haciendo “literatura”; ha leído el “Ahi, letizia fugace...” de Sannazaro y seguramente también el “Sogno che dolcemente...” de Bembo (que son a su vez “literatura”), y toma muy en serio el papel de “italianizador” que le tocó desempeñar en la historia de la poesía española. Imitar a los italianos no era sólo tomar sus metros (el endecasílabo y el heptasílabo) y sus estructuras (la canción, el soneto y lo demás), sino también sus “asuntos”. Lo notable es que, con ser el primero de la larga serie de sonetos que van a seguir, el de Boscán tiene una hechura impecable y muy original. Su unidad es perfecta de principio a fin. El poeta halla dulzura no sólo en el sueño (fugaz), sino también en la “congoja” o inquietud del inminente despertar, “cuando estaba soñando que soñaba” — impresionante fórmula, romántica en verdad.⁵ La obligada queja por la volatilidad y ligereza del sueño —Sannazaro: “sonno lieve”; Bembo: “usi troppo ali al dipartire”— adquiere especial relieve con la idea de que un sueño pesado, decidido a “asentar” en él, a edificar en él su morada, sería aún más leve (y más sabroso). Y los dos últimos versos resumen epigramáticamente la “filosofía” del soneto.⁶

El campo de la imitación, a partir de Boscán, se ensancha considerablemente. Los poetas que vienen en seguida, aunque continúen inspirándose en los italianos, tendrán ya, también, un excelente modelo castellano. Es lo que se ve en este soneto de Gutierre de Cetina:

¡Ay falso, burlador, sabroso sueño!

¡Malamente, traidor, me has ofendido!

¡Ah, nunca hubiera yo jamás dormido

o nunca se acabara tu beleño!

La saña injusta y el turbado ceño
me mostraste en amor ya convertido,

y en llegándome al vivo del sentido
el mal, me huyó el bien, como su dueño.⁷

¿Para qué fue, traidor, aquel mostrarme
tan llena de piedad a mi señora
y tan de su crueldad arrepentida?

Dejárasme así estar sin engañarme,
o fuera un sueño tal, no por una hora,
mas lo poco que queda de mi vida.

El primer verso nos hace pensar en el de Sannazaro (“Ahi letizia fugace, sonno lieve!”), pero el pensamiento y la andadura del soneto recuerdan más bien a Boscán. Lo mismo puede decirse de este otro de Cetina:

¡Ay sabrosa ilusión, sueño süave!

¿Quién te ha enviado a mí? ¡Cómo veniste?

¿Por dónde entraste al alma, o qué le diste
a mi secreto por guardar la llave?

¿Quién pudo a mi dolor fiero, tan grave,
el remedio poner que tú pusiste?

Si el ramo tinto en Lete en mí esparciste,
ten la mano al velar, que no se acabe.

Bien conozco que duermo y que me engaño,
mientras envuelto en un bien falso, dudoso,
manifiesto mi mal se muestra cierto.

Pero, pues excusar no puedo un daño,
hazme sentir, ¡oh sueño pñadoso!,
antes durmiendo el bien, que el mal despierto.

Las preguntas iniciales hacen pensar en el soneto de Bembo (“Da
qual porta del ciel...?”), pero también aquí está presente Boscán.

Hay un tercer soneto de Cetina, que toma un camino distinto:

No me engañaréis más, vana esperanza;
mi desengaño ya cerró la puerta,

y esa falsa salud que os trae cubierta,
con el sueño se irá, como es su usanza.

Solía desear una mudanza,
hacer muy gran caudal de cosa incierta,
y agora el desear no se concierta
con mudar, que consiste en confianza.

Ya sé, falsa, quién sois. Quitáos el velo.
No me engañarán más vuestras blanduras.
Vivir podéis de hoy más con otro dueño.

¡Ay, dura ley de Amor! Permite el cielo
que al cabo de tan grandes desventuras
sea mostrarme el bien durmiendo en sueño.

Aquí Cetina no se dirige al sueño, como en los otros dos, sino a sí mismo. Medita acerca de una larga experiencia de sueños burladores, y su meditación lo conduce a un propósito de enmienda: “de hoy más” dejará de aferrarse a falsas esperanzas y tomará por guía al desengaño. Bien que conoce él la “usanza” de los sueños.

A Cetina se ha atribuido este otro soneto:

Si un dulce sueño de imperfecta gloria

la gloria más perfecta me ha mostrado;
si un pago y galardón de lo pasado,
y si una remembranza de victoria,

y si la obscura noche en mi memoria
con repentino sueño ha figurado
el bien que por mí ha sido deseado
prestándome alegría tan notoria,

y si mi corazón, muy deseoso,
lo que por su penar ha merecido
ahora por visión se le mostró,

no durará mi alma en tal reposo,
que el día de mi muerte ya es venido
y el sueño de mi vida feneció.⁸

El terceto final es la conclusión que el anónimo poeta saca de las condicionales antecedentes (“Si un dulce sueño..., si un pago...”, etc.), pero la lógica se me escapa. Lo que creo entender es esto: ‘Si después de un largo desear he tenido al fin la gloria de lo deseado (aunque sea la gloria imperfecta del sueño), es señal de que voy a morir (pues no puedo aspirar a más)’.

Después de las Obras de Boscán y Garcilaso, la primera recopilación de poesía italianizante que hubo en España es un Cancionero

general de obras nuevas impreso en Zaragoza en 1554. Hay en él poesías de varios autores, pero el mejor representado es Juan Coloma. De él es el siguiente soneto:

¡Caduco bien, oh sueño presuroso
que en un punto me alegras y entristeces!
¿Por qué con tanta gloria te apareces
para hacer mi mal tan doloroso?

Ven a [asen]tar en mí con más reposo,
o no vengas a hacer el mal que creces,

porque este bien tan breve que me ofreces
mucho más que no el mal es trabajoso.

Cual el que preso está y de luz privado,
que alguna por pequeño lugar tiene,
con que a la vista ayuda la costumbre,

y súbito con mucha es alumbrado
y así desaparece como viene,
tal dejas a mi alma con tu lumbre.⁹

El punto de arranque es, desde luego, el soneto de Boscán, pero la estructura y las ideas son nuevas. En los cuartetos se recalca la antítesis de bien y mal. El bien es el sueño del abrazo amoroso, y el mal la tortura cotidiana del amante desdeñado; pero el bien es tan breve y caduco, que no hace sino aumentar el mal, y resulta así más “trabajoso”, más insufrible. Los tercetos desarrollan la imagen del hombre preso en un oscuro calabozo, deslumbrado y aturdido por un súbito e instantáneo estallido de luz. (La idea procede seguramente de Garcilaso, Égloga II, versos 1791 y siguientes: “Como en cárcel profunda el encerrado / que, súbito sacado, le atormenta / el sol que se presenta a sus tinieblas, / así...”, etcétera.)¹⁰

En el mismo Cancionero de obras nuevas hay este otro soneto, anónimo:

Vencido del trabajo el pensamiento
que él mismo había
causado, yo dormía, cuando en el sueño vi que a mí venía
la que me causa el grave mal que siento.

Diome verla muy gran contentamiento,
que señalar piedad me parecía;
y en esta novedad hallé osadía
de procurar remedio a mi tormento.

Su dulce voz oí, y me consolaba,
diciendo que esperase verme sano

por quien el accidente me causaba.

En esto recordé y hallélo vano,
y como de engañarme procuraba,
desamparóme aquella blanca mano.¹¹

Es, a todas luces, obra de un principiante. Pero tiene cosas buenas. Para entender el primer terceto basta “traducir” accidente por ‘dolencia’, ‘enfermedad’. La dulce voz de la desdeñosa dice en el sueño: ‘Tranquilízate. Yo, la causa del mal, prometo ahora darte la salud’. Como dirá la dama en uno de los sonetos de Marino (supra, p. 58): “Pon’ freno al pianto e pace spera e posa...”.

En 1554, año en que se imprimió el Cancionero citado, apareció en Amberes la primera edición de poesías de Jorge de Montemayor, a la que seguirían otras impresiones (y reediciones). El Montemayor poeta, que tuvo muchos lectores, se ha convertido ahora en una imagen borrosa, quizá porque lo ha opacado el Montemayor novelista. Pero el soneto que sigue es buena muestra de su quehacer poético. El impulso lo ha dado Boscán, pero no puede menos de percibirse otro tono:

¡Oh dulce sueño, dulce fantasía!

¡Dulce devanear de pensamiento!

¡Sabroso engaño, a do el contentamiento

era mayor que el mal que padecía!

¡Oh dulce noche! ¡Y quién no viera el día,

para perder tal gloria el sentimiento!
¡Oh desengaños tristes! ¿Cuál tormento
jamás sintió mayor el alma mía?,

pues la soltura agravía mi deseo,
y el sueño, levantando mi ventura,
me hizo ver el gozo que no veo.

Aunque creer en sueños sea locura,
de hoy más, señora mía, en sueños creo,
que al sueño debo más que a la soltura.¹²

(Puede haber algún tropiezo en la palabra soltura, al principio y al fin de los tercetos; se refiere al estar uno “suelto” del sueño, no atado a él sino despierto, dueño de sí.)

Entre sus poesías incluyó Montemayor también este soneto, pero aclarando que es “ajeno”:

Dulce reposo, dulce entendimiento,
dulce placer fundado sobre bueno;
dulce saber que de saber soy lleno,
pues tengo de mi bien conocimiento;

dulce gozar de un dulce sentimiento
viendo mi cielo estar claro y sereno,
y dulce revolver sobre mi seno
con firme concluir que estoy contento;

dulce gustar de un no sé qué sin nombre,
que Amor dentro en mi alma poner quiso
cuando mi mal sanó con gran renombre;

dulce pensar que estoy en paraíso,
sino que en fin me acuerdo que soy hombre
y en las cosas del mundo tomo aviso.¹³

No es difícil ver por qué Montemayor prohijó este soneto: le gustó mucho. Se parece al suyo; tiene no sólo más fluidez que el de Boscán, sino también más arte. La anáfora (el adjetivo dulce en principio de verso) está ampliamente desarrollada. Y los dos últimos versos son sorprendentes. La conclusión “lógica” hubiera sido: ‘Al despertar, vi que sigo siendo un amante desdichado’; pero el anónimo encuentra en el sueño, filosóficamente, una lección general de desengaño.

No podía ser mayor el contraste entre el famosísimo Montemayor y el oscuro Gonzalo de Paternoy y Aragón, de quien es el siguiente soneto, fechado en 1555:

Sueño, que dulcemente me has llevado

a morir, de mi mal puesto en olvido,
¿por cuál puerta del cielo has descendido
a consolar un hombre lastimado?

¿Cuál ángel allá arriba has espïado,
que a dolerse de mí lo has conmovido,
pues en tanto dolor como he vivido
descanso, si no en ti, jamás he hallado?

Beato eres, en fin, pues tienes tino
de hacer beato un hombre, si ligero
no fueses al partir de mi memoria.

Torna al menos, pues sabes el camino,
y hazme sentir alguna vez la gloria
que, si contigo no, sentir no espero.¹⁴

Como fácilmente puede comprobarse, este soneto es traducción del de Pietro Bembo (supra, p. 52). En los sonetos españoles que hasta aquí hemos visto, la imitación de los modelos italianos es en general muy libre. El soneto de Paternoy puede considerarse la primera verdadera traducción que hubo. (Y, como también puede comprobarse fácilmente, es un buen soneto.)

El anónimo autor del siguiente adopta el derrotero trazado por Boscán y Cetina:

¡Oh sueño, dulce tregua al pensamiento,
que a tu querer reposas los mortales!
Aunque hallé [fingidas] tus señales,
en mí fue verdadero el fingimiento.

Viniste a consolarme en el tormento,
aliviaste gran parte de mis males
en tiempo que los daños eran tales,
que me daba el reposo algún aliento.

Deseando más gloria de lo cierto,
dejaste satisfecho mi deseo
por un pequeño espacio, y por acierto.

¡Oh vano desconcierto en que me veo!
Si lo fingido me agrad[ó] y lo incierto,
¿qué haría aquel bien que no poseo?¹⁵

Es decir: ‘¿Cómo sería un “consuelo” real, si el del sueño fue tan deleitoso?’

En 1562 se imprimió en Valencia la vasta Floresta de varia poesía de Diego Ramírez Pagán, donde está el siguiente soneto:

Sueño traidor, que alguna vez sabroso
sueles venirme, ausente de mi vida,
haciéndola presente tu venida
con un engaño dulce y amoroso;

y, al despertar, el aire vagaroso
voy a abrazar en vano, y la fingida
imagen huye, como la mordida
de la serpiente hizo al tracio esposo.

¿Por qué con sobresalto me apartaste
del bien presente, y del mejor del mundo?

Miéntesme, sueño, mas recelo y muero

que, aunque otra vez mentiste, adivinaste
este primer gozo, en lo segundo

¡ay, sueño! no me seas verdadero.¹⁶

Se diría que, estando los lectores de 1562 bien familiarizados con el tema, lo que se propuso Ramírez Pagán fue ofrecerles un desarrollo novedoso, y entonces metió complicaciones. Yo confieso que me he quebrado la cabeza para averiguar qué hay detrás o debajo de ellas. A reserva de que haya otra interpretación más coherente, he aquí la

mía. Las antítesis ausente/presente (al comienzo) y primero/segundo (al final) se refieren seguramente al contraste entre la realidad dolorosa y el sueño placentero, pero no hallo cómo encajan en el discurso poético; no sé qué es, exactamente, lo que el poeta está diciendo. También los versos centrales son arduos: “la mordida de la serpiente” (o sea por la serpiente) es Eurídice, y el “tracio esposo” es Orfeo, sí, pero hace falta olvidar a la serpiente y releer despacio para entender que “huye la imagen como Eurídice hizo a Orfeo” significa que la imagen del sueño desaparece tal como desapareció Eurídice (regresando al mundo las sombras) cuando Orfeo se volvió para mirarla. Bien podría tomarse este soneto para ejemplificar lo forzado, lo hecho a fuerza de mordedura de uñas. Ramírez Pagán es coetáneo de Montemayor —los dos nacieron en 1520—, pero ¡qué lejos estamos de la tersura de Montemayor! A Ramírez Pagán le faltó mucho para ser buen poeta. (Con razón su Floresta no fue reeditada sino en tiempos muy modernos, y eso por tratarse de una curiosidad bibliográfica.)

El jesuita Pedro de Tablares, en cambio, sí que fue buen poeta, a juzgar por los pocos sonetos que de él se conocen, dispersos en varios manuscritos del siglo XVI. Dos de ellos son de sueño erótico. El primero es éste:

Durases, noche, y no viniese el día,
que tu tiniebla me es luz clara y pura,
y el día se me torna noche oscura
ausente de aquel sol del alma mía.

Donde no está mi bien y mi alegría
descanso con las cosas de tristura,
y no te viendo, imagen de hermosura,
ver otro bien, doblado mal sería.

Alegres días busquen los contentos;
yo con las noches pasaré, cautivo,
mis lágrimas, mis dulces pensamientos.

Allí tu ausencia y mi dolor esquivo
me tienen muerto con dos mil tormentos,
mas ¡ay!, que en el dolor quedo más vivo.

Fue, evidentemente, un soneto muy gustado. La cantidad de discrepancias que presenta el texto en las tres copias manuscritas que de él nos han llegado¹⁷ son índice de una gran difusión.

Mayor difusión aún parece haber tenido el otro soneto de Tablares:

¡Ay, dulce sueño y dulce sentimiento
que imagen de la muerte eres llamado!
Imagen de la vida te has tornado
a mí. Mas ¡ay!, que fue solo un momento.

No pasa tan ligero el presto viento
ni el rayo por las nubes inflamado
cuanto pasó la gloria que me has dado
(mas no sufre tal gloria mi tormento).

“Plega a Dios —dije entonces con voz fuerte—

que nunca duerma yo si estoy despierto,

y si esto es sueño, que jamás despierte!”

Mas desperté con sueño muy más cierto:

tanto, que ya vivía con la muerte,

y agora con la vida estoy más muerto.¹⁸

El epígrafe que le puso Pedro de Lemos en su cartapacio es: “Soneto contrahecho a [= modelado sobre] uno de Boscán sobre un dulce sueño que durmió soñándose con su dama”, lo cual no es muy exacto. En Boscán no se encontrará nada tan dinámico como las imágenes del viento y el rayo, ni tan expresivo como los versos 10 y 11, admirados por Quevedo, que los plagió y los engarzó en su célebre “¡Ay, Floralba!” (véase infra, p. 123).

Lo curioso es que el padre Tablares se los había “plagiado”, a su vez, al poeta-humanista Johannes Secundus (1511-1536), autor de todo un raudal de poemas eróticos, muy aplaudidos, llamados Basia (“Los besos”), en uno de los cuales se formula exactamente ese deseo: “Somnia si sunt haec, durent haec somnia longum, / nec vigilem faciat me, precor, ulla dies” (“Duren siempre estos sueños, si son sueños, y no haya día que venga a despertarme”).¹⁹

(Es lástima no saber nada sobre este Tablares,²⁰ capaz de tan apasionadas efusiones de amor humano. En la Agudeza y arte de ingenio, discurso VII, el jesuita Baltasar Gracián lo llama “ingenioso y pío jesuita”, y cita una estrofa suya. Bien podemos fantasear que lo pío le vino por la vía de un desengaño amoroso: no tuvo correspondencia de su dama, y entonces se cubrió con la sotana de san Ignacio. Casos así no eran raros en el agitado siglo XVI.)²¹

Entre los poetas de esta primera generación “italianizante” hay dos que merecen atención especial: Gregorio Silvestre y Juan Latino. Los dos vivían en Granada y pertenecían a una especie de tertulia literaria —predecesora de las que luego habría en Salamanca en torno a fray Luis de León y en Sevilla en torno a Fernando de Herrera. Gregorio Silvestre (1520-1570) era organista de la catedral, pero también poeta fecundo. En los comienzos practicó exclusivamente los metros castellanos, siguiendo el camino de Garcisánchez y Torres Naharro (y hasta compuso, como Castillejo, una reprobación de las “composturas italianas”, llamada “Audiencia de amor”); pero “después, con el discurso del tiempo, viendo que ya se celebraban tanto los sonetos [y demás metros italianos], compuso algunas cosas dignas de loa”.²² Así este soneto:

¡Oh dulce y breve sueño de alegría!

¡Durmiera siempre yo! ¡Siempre soñara!

¡La noche más obscura se tornara

más clara, para mí, que el claro día!

Soñábame con vos, ¡ay, Clara mía!

¡Pluguiera a Dios que nunca despertara,

sino que en este sueño me pasara

y en él se resolviera el alma mía!

Si así me da tan gran contentamiento

gozar lo que no es (¡ojalá fuera!),

pasándose aquel sueño en un momento,

decid, señora mía, qué hiciera,
decid qué tanto fuera mi contento
si en hecho de verdad lo poseyera.²³

El soneto desarrolla a pedir de boca la idea ‘Soñé contigo. ¡Qué sueño gozoso! ¡Ojalá nunca despertara! ¡Ojalá mi alma se resolviera [se disolviera] en él! ¡Y qué lástima que no sea verdad!’; pero aún más “digno de loa” es este otro del mismo Gregorio Silvestre:

Habiendo sido ya más combatida
mi ninfa, que en el mar la dura roca,
Amor la fuerza, hiere y la provoca
a darse entre mis brazos por vencida;

y allí, del mismo amor mío encendida,
con sus hermosos labios bebe y toca
el aire más caliente de mi boca,
haciendo de dos almas una vida

y un alma de dos cuerpos moradora,
y dos cuerpos en uno, más trabados
que jamás hiedra estuvo en olmo alguno.

¡Suspende este milagro, Amor, ahora!

¡Que no estemos jamás menos ligados

que Sálmacis y Troco, hechos uno!²⁴

La hechura de este soneto no se parece a la de los que hasta aquí se han visto. Nada de “¡Oh dulce sueño!”, nada de “Soñé que...”. De hecho, los cuartetos y el primer terceto hacen pensar que el poeta se está refiriendo a un suceso real: la inesperada y ardiente entrega de la dama, tras mucho tiempo de ser inútilmente solicitada; sólo al final se descubre, ¡ay!, que todo ha sido un sueño.

El otro poeta de la tertulia granadina se llamaba Juan. No tenía apellido alguno. Era negro africano, traído muy niño a Granada y comprado por la duquesa de Terranova, la cual lo destinó a acompañar a la escuela a su nieto, duque de Sessa, cargándole sus libros y cartapacios. Y fue el esclavito quien aprovechó las lecciones de los maestros. Manumitido en su mocedad, hizo carrera universitaria y llegó a ser gran humanista. Murió nonagenario hacia 1618, y durante sus últimos 60 años fue catedrático de latín en la universidad de Granada. Tuvo muchos amigos, y discípulos notables (varios de ellos poetas conocidos). De esta manera fue como se ganó su apellido: “Juan Latino”. También sabía algo de griego y cultivaba la música. Naturalmente, en la admiración de que estuvo rodeado debe de haber influido el que tan gran erudito fuera un negro.²⁵ Y no sólo eso, sino que el negro se enamoró de una damita de la mejor sociedad, Ana de Carloval, hija del caballero que administraba los bienes del duque de Sessa. A ella le dirigió el siguiente soneto (Anarda es metamorfosis poética de Ana):

En triste oscuridad la noche fría

y en dulce olvido el sueño me bañaba,

y entonces yo de vos no me olvidaba,

que el alma, para amaros, no dormía.

Soñaba yo, mi Anarda, que os tenía
en mis brazos: ¿quién duda que soñaba?
¡Cuán presto desperté! ¡Cuán loco estaba!,
pues ni aun por sueños vos queréis ser mía.

Con todo, yo feliz, que bien tamaño
gocé aquel rato, que si fue pequeño,
cual gloria del Amor más permanece.

En tanto al menos que duró el engaño,
mi Anarda, yo os gocé. Si al fin fue sueño,
¿cuándo el pasado bien no lo parece?²⁶

Es un “clásico” soneto de sueño erótico. Ni falta ni sobra nada. Dan ganas de conocer otros sonetos de Juan Latino. Éste publicó sus obras latinas en un volumen de rara perfección tipográfica (Granada, 1576), pero sus versos castellanos quedaron dispersos y quizá muchos se perdieron. Quien salvó el soneto fue Diego Jiménez de Enciso, contemporáneo de Ruiz de Alarcón, que tuvo la feliz idea de tomar al talentoso negro como héroe de una comedia hecha y derecha, intitulada precisamente Juan Latino. La escena crucial, en el acto II, es un diálogo entre Anarda y Juan, durante el cual recita él su soneto.²⁷ Anarda lo toma como un simple pasatiempo literario, pero luego descubre que se trata de una ardiente declaración de amor. Naturalmente, al final de la comedia

Anarda está enamorada y le da al negro su blanca mano —que es lo que ocurrió en la realidad.

Al conocimiento de esta “realidad” contribuyen dos fuentes extraliterarias. He aquí lo que dice el memorialista anónimo citado en la nota 25: Juan Latino, “siendo ya mancebo, se casó por amores” (¡y era negro!); el padre y los parientes de la novia se oponían a la boda, pero ella “no se quiso apartar de la palabra que había dado al negro de ser su mujer”. Y he aquí lo que cuenta Ambrosio de Salazar, autor de una gramática española para estudiantes franceses,²⁸ a propósito de “las aberturas de las sayas que las mugeres d’España se hazen a los dos lados [de la cintura]”: en español se llaman maneras, y en francés ouvertures ou pochettes. Pues bien, el famoso Juan Latino, en sus charlas con una discípula, solía meterle traviesamente la mano por la “manera”, y la discípula acabó por ser su mujer. (Conociendo la historia, el verso 8 del soneto, “pues ni aun por sueños vos queréis ser mía”, pierde no poco de su patetismo.)

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales tuyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “post mediam noctem”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“de somniis”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Lieto es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi *Rhodanthe*”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el Primero sueño, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ *El Cancionero...*, p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” spagnoli a Milano, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ *The Cancioneiro de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) *Hispanic Society of America*, Nueva York, ms. B-2486 (*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) *Biblioteca de Palacio*, Madrid, ms. II-617 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) *Biblioteca Nacional*, Madrid, ms. 3902 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, Edad de Oro, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de Modern Language Notes, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecuá la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le viesen, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquivada lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseeada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecua, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Riaza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4^a ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Bleca, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. supra, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area ispanica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

V. LOS “MANIERISTAS”

EN EL CAMPO DE LA CRÍTICA e historia del arte, manierismo es un auténtico “término técnico”. Ernst Robert Curtius pone el ejemplo de Rafael, pintor “clásico” por antonomasia, que en sus obras tardías da señales de una “afectación artificiosa” cuyo colmo será la pintura del Tintoretto. El manierismo viene a ser, así, “la degeneración del clasicismo”. Pero en el campo de la crítica literaria, según reconoce Curtius, el rótulo manierismo dista mucho de esa precisión. Si se sirve de él es a falta de otro mejor, y “porque resulta adecuado para llenar una laguna de la terminología científica literaria”. Siente que el término barroco ha dado lugar a muchas “confusiones”, y propone, en resumidas cuentas, que veamos el manierismo como un abuso de ornatus (de “adornos”). Ciertamente que en la poesía clásica nunca falta el ornatus, pero los manieristas acumulan y exageran los adornos, los hermoseamientos, las complicaciones (el hipérbaton, la perífrasis, etc.). Visto así, el manierismo viene a ser “el fenómeno complementario del clasicismo”, “una constante de la literatura europea”. En el área española, Garcilaso es “clásico” y Calderón es “manierista”. Y Curtius dedica particular atención a Gracián como teórico y apologeta del manierismo.

Yo creo que da lo mismo decir “barroco” que “manierismo”. El término barroco no dará lugar a confusiones si el crítico tiene el cuidado de explicar en qué sentido lo está empleando. Yo he elegido caprichosamente, y a falta de otro mejor, el término manierismo para denotar algo preciso: hay hacia 1565-1585 un grupo de poetas que no son ya “clásicos” al estilo de Boscán y Garcilaso y que todavía no son “barrocos” al estilo de Góngora y Calderón. A éstos los llamo “manieristas”. Sus nombres son Fernando de Herrera, Francisco de Figueroa, Pedro Laínez, Francisco de la Torre, Jerónimo de Lomas Cantoral y Francisco de Aldana. Para percibir los ideales de estos poetas —la “tónica generacional”— sirven muy bien las poesías “de sueño erótico” que van a leerse.¹

Mencionaré rápidamente la canción de Fernando de Herrera “Al

Sueño”, que está muy en la línea del Somnus de Estacio (supra, p. 46). Copio sólo la primera de las estancias:

¡Süave sueño, que con tardo vuelo
las alas presurosas blandamente
bates, de dormideras coronado,
por el sereno y adormido suelo!
Ven a la extrema banda de occidente,
y del licor sagrado
baña mis ojos, que, de amor cansados,
con las revueltas de mi pensamiento
no admito algún reposo...

Y sigue: “¿Cómo sufres que muera?”, “Ven a quien espera / descansar brevemente de sus males” (que en Herrera son, por supuesto, de amores). Termina así:

...Ven ya, sueño clemente,
y acabará el dolor. Ansí te vea
en brazos de tu dulce Pasitea.²

Al invocar al Sueño, varios manieristas terminan deseándole —para congraciárselo— las cosas para él más placenteras. Herrera le desea la mejor de todas, y no se olvida de la homérica Pasitea (véase supra, p. 38).

En el siguiente soneto no se dirige Herrera al sueño, sino a la soñada, a la sombra o imagen del ser amado aparecida en un sueño:

“¿Dó vas? ¿Dó vas, crüel, dó vas? Refrena,
refrena el presuroso paso, en tanto
que de mi grave afán el luengo llanto
abre en prolijo curso honda vena.

Oye la voz de mil suspiros llena
y de mi mal sufrido el triste canto;
que ser no podrás fiera y dura tanto,
que no te mueva al fin mi acerba pena.

Vuelve a mí tu esplendor, vuelve tus ojos,
antes que oscuro quede en ciega niebla”,
decía, en sueño o ilusión perdido.

Volví, halléme solo y entre abrojos,
y en vez de luz, cercado de tiniebla,
y en lágrimas ardientes convertido.³

Quienes hayan leído aunque sea muy por encima la lánguida poesía amorosa de Herrera no podrán sino reconocer aquí su mano. (La

palabra luz, en el penúltimo verso, bien podría escribirse con mayúscula, pues es el nombre que Herrera decidió ponerle a su “dama”, doña Leonor de Milán, mujer del conde de Gelves, el cual, evidentemente, nunca tomó en serio la “pasión amorosa” del poeta, tan rebosante de literatura.)

El siguiente soneto, anónimo, no se conserva, al parecer, sino en un manuscrito: las “mexicanas” Flores de baria poesía:

¡Oh dulce sueño, más que yo esperaba
mientras soñé que en tus brazos me vía,
tanto, que, si del sueño despertaba,
me parecía, despierto, que dormía!

Porque, como durmiendo recibía
el bien que despertando me dejaba,

del gran pesar
pensaba que soñaba perder lo que era cierto que perdía.

¡Sueño engañoso! ¡Oh, cómo yo juzgara
mi liviandad por dulce desengaño
si más tiempo el engaño me durara!

¡Oh luz!, ¿no me hicieras bien tamaño

que siempre en aquel sueño me quedara,
pues más gozoso estaba del engaño?⁴

Lo que dicen los cuartetos de otro soneto anónimo nos es ya perfectamente conocido:

No me dejes en manos del cuidado,
querido sueño, imagen de la Muerte,
que quisiera gozarte sin perderte,
pues de su original fuiste traslado.

Apenas, sueño amigo, me has dejado
cuando se ofrece al alma pena fuerte;
por eso en lo felice de mi suerte
eres más dulce cuanto más pesado...⁵

El paisaje cambia con Francisco de Figueroa, Jerónimo de Lomas Cantoral y Francisco de la Torre, que son, con Herrera, los poetas más típicamente “manieristas”. Figueroa, nacido en 1536, pasó su juventud en Italia, y no sólo escribió aquí la mayor parte de sus poesías, sino que algunas de ellas las hizo en italiano. Transcribo dos de sus sonetos,⁶ el primero narrativo y el otro “exclamativo”:

A la sombra
de un olmo, al nuevo día, de suspirar y de llorar cansado,

con el alma despierto, y desvelado
con el cuerpo, el pastor Tirsi dormía

a su Fili soñando, que veía,
movida a compasión de su cuidado,
hablarle mansamente. Apresurado,
por asirla las manos extendía,

cuando, del ansia y del deseo alterada,
despide el alma el sueño. La pastora
huye con él, y Tirsi abraza el viento.

Entonces con voz flaca, acompañada
de lágrimas, dice él: “¿Quién quita agora
a los ojos el bien del pensamiento?”

Tal vez haya que explicar el que veía del segundo cuarteto: ‘Tirsi soñaba a Fili, a quien veía hablando mansamente con él’. En el primer terceto, desaparecen a un mismo tiempo el sueño y Fili; pero no hay, como suele suceder, quejas ni recriminaciones, sino la aceptación (melancólica) de una lección muy positiva: por una parte, nadie podrá quitarle a Tirsi el placer de lo soñado, y, por otra, el pensar constantemente en Fili será como un sueño prolongado.

El otro soneto es aún más “optimista”:

¡Ocio manso del alma, sosegado
sueño, fin del pensar triste enojoso,
liberal de esperanzas, poderoso
de limpiar la amargura del cuidado!

Si alguna vez a mi dolor has dado
nueva ocasión, turbando mi reposo
con visión falsa, en este venturoso
punto de cualquier mal quedo pagado.

Sueño dulce y sabroso, que has rotpido
la dureza que Amor y mi fe pura
nunca ablandó, ni mi dolor tan largo:

si me vienes a ver, cual has venido
de otro sueño tan dulce, la dulzura
dulce hará cualquier pasado amargo.

(Glosa para los cuartetos: “liberal de esperanzas” = ‘dador generoso’; “poderoso de limpiar” = ‘que tienes el poder de limpiar’; “nueva ocasión a mi dolor” = ‘un motivo más para mi dolor’.)

Lomas Cantoral, el ferviente abogado de la imitación de modelos

italianos, dedicó a nuestro tema tres sonetos. He aquí el primero:

Vencido de dolor contino, en cuanto
con lluvia espesa el rostro y tierno seno
bañaba, de reposo y bien ajeno,
viendo crecer con el dolor mi llanto,

cubrió la negra noche con su manto
la blanca luz del día más sereno;
y yo, bañado en lágrimas y lleno
del süave licor del sueño en tanto,

me apareció mi sol alegre y puro
con blando riso, y coloró la tierra,
y de oro y azul bordó el oriente.

Quebró mi sueño el gozo, y volví al duro
llanto y fiero dolor con la presente
noche, do vivo en cruda guerra.

El primer verso se parece al del anónimo antes visto (p. 69),
“Vencido del trabajo el pensamiento...”, y el contenido o idea de los
dos sonetos se asemeja bastante; pero la forma es otra, a causa de la

profusión de imágenes y el refinamiento del lenguaje (ese gozo “quebrado” por el propio sueño gozoso, ese ostentoso italianismo o latinismo, “blando riso”...). El contraste entre los dos sonetos sirve muy bien para ver la diferencia entre el “clasicismo” de los tiempos de Garcilaso y el “manierismo” de los de Lomas Cantoral.

El segundo soneto parece imitado del “Ay, dulce sueño y dulce sentimiento...” del padre Tablares (supra, p. 75), comenzando con las rimas -ento y -ado en los cuartetos y los consonantes despierto y muerto en los tercetos:

¡Oh dulce sueño! ¡Dulce acertamiento!

¡Oh dulce descansar del día cansado!

Bien dicen que a la muerte es comparado
el hombre que en él baña el sentimiento.

¡Oh dulce reposar, do el pensamiento
el premio recibió del mal pasado,
si no cortara el hilo mi cuidado
y volviera más fuerte mi tormento!

¡Oh sabroso momento, que, aun despierto
estando, en si era sueño o no dudaba:
tanto me vi contento y venturoso!

Mas viendo que era bien que me sobraba,

de sólo imaginarlo quedé muerto
y conocí ser sueño en mi reposo.

El cuidado del segundo cuarteto es la ‘inquietud’, la íntima angustia del amante, que corta el hilo del sueño y recrudece sus torturas. En el segundo terceto, “bien que me sobraba” es ‘que me superaba’, que estaba muy más allá de lo posible. Es el final que ya conocemos.

El tercer soneto es traducción bastante fiel del de Giambattista Amalteo (supra, p. 55-56):

¡Santa y amiga noche, que en tu olvido
süave envuelves toda fantasía,
que con la luz abrasa y vuelve fría
la fiera llaga al corazón herido!

Con sombra y sueño tal el afligido
espíritu me ciñe, que del día
la lumbre no despierte al alma mía
el hielo del desdén fiero, encendido.

Así del cielo siempre toda estrella
te alumbre, y a tu alegre frente adorne
de víolas, beleño y dormidera,

ni el sueño pierdas por dolor, ni torne
a romper tu reposo, con carrera
veloz, del Oriente la luz bella.⁷

En el primer cuarteto mete Lomas, no sin trabajo, el tópico petrarquista ‘Me hielo y a la vez me quemo’, aplicándolo a la luz que cae sobre la herida. (El tópico no figura en el soneto de Amalteo.) En el segundo cuarteto, me ciñe significa ‘cíñeme’ (para que la luz del día no deje al descubierto “el hielo del desdén”).

También Francisco de la Torre —y esto muestra muy bien lo que llamé “tónica generacional” de los manieristas— sucumbió al encanto del soneto de Amalteo. He aquí cómo lo traduce:

¡Noche, que en tu amoroso y dulce olvido
escondes y entretienes los cuidados
del enemigo día, y los pasados
trabajos recompensas al sentido!

¡Tú que de mi dolor me has conducido
a contemplarte, y contemplar mis hados,
enemigos agora conjurados
contra un hombre del cielo perseguido!

Así las claras lámparas del cielo

siempre te alumbren, y tu amiga frente
de beleño y ciprés tengas ceñida,

que no vierta su luz en este suelo
el claro sol, mientras me quejo ausente
de mi pasión. ¡Bien sabes tú mi vida!

El solitario y melancólico Francisco de la Torre, de quien no se tienen noticias,⁸ es poeta aún más “nocturno” que Lomas Cantoral, más obsesionado por el misterio de la Noche y, sobre todo, mucho más fino. Basta, para comprobarlo, el final de este segundo soneto, tan lacónico y tan expresivo del dolor de las largas vigiliass: Bien sabes tú mi vida.

En otro soneto más, La Torre adopta en lo esencial el esquema de Amalteo: se dirige a la Noche y le pide un favor, a cambio del cual (y para congraciársela) le desea las cosas que ella más aprecia:

Turbia y oscura noche, que el sereno
cerco del cielo tienes escondido,
el mar revuelto, el suelo entristecido,
y el aire de noturnos monstruos lleno:

Así de las tinieblas, que el ameno
Céfiro te deshace, y el dormido
silencio te acompañe, y de florido

beleño orne la sien y adorne el seno;

y así de las arabras y sabeas

regiones oloroso cedro traiga

navegante a tu templo, y sacrificio,

que antes que tu tiniebla oscura caiga,

vea mi luz, y siempre tú me veas.

¡Débate yo tan grande beneficio!

Pero el contenido no se parece al del soneto de Amalteo. La Noche del primer cuarteto no es “santa y amiga”, sino aterradora, acompañada de tempestad y de tristeza, de lechuzas y murciélagos. Y las cosas que el amante le desea a la divinidad sombría ocupan ahora mucho más espacio: que siempre goce de silencio y de tinieblas (esas tinieblas que el matutino Céfiro va a disolver); que su frente y su pecho se adornen con el somnífero beleño; que los navegantes traigan hasta su templo el incienso de Sabá y las maderas preciosas de Arabia. El caiga del último terceto puede despistar a causa de la expresión “al caer la noche”. Pero el poeta no puede decirle a la Noche ‘Concédeme un beneficio antes que caiga la noche’. Lo que dice es, evidentemente, ‘antes que tu negra vestidura se te caiga de los hombros (a causa de la aurora)’.

La noche del siguiente soneto (anónimo) es también tenebrosa, con una tiniebla no atemperada por el menor rayo de luna; pero está inundada de luz sensual porque no es la del insomnio, sino la del sueño amoroso:

Noche más clara para mí que el día,
luna que en asconderte luz me diste,
ventana que callando obedeciste
a aquella blanca mano que te abría;

sumisa voz con que llamar me oía,
que el alma de dulzor me derretiste,
[y] cuerda que mi cuerpo sostuviste
que el alma sostener ya no podía.

¿Duermo o sueño, o estás burlando,
cumpliéndome entre sueños el deseo
que aflige al alma cuando está despierta?

Despierto estoy. ¿Piensas que no te veo
cómo burlas de mí [y] te vas huyendo
con prestas alas por ebúrnea puerta?⁹

Notable soneto. A nadie se le había ocurrido contar tan al pormenor y tan al vivo el sueño erótico: la noche propicia, la luna que oportunamente se esconde, la ventana que obedece sin el menor ruido a la mano que la abre, la dulce voz que habla muy quedito, la escala de cuerda (que ella habrá echado desde su ventana)... Tanto más vehemente resulta el reproche de los tercetos.

Durante los siglos de oro, ya sea por gusto del poeta, ya por pedirlo la convocatoria de algún certamen, se hicieron no pocos sonetos con un verso final tomado de otro poeta. Así Garcilaso terminó su soneto “Con ansia extrema de mirar qué tiene...” con un verso de Petrarca (en italiano además). Seguramente fue éste el ejemplo que siguió el autor del anterior soneto, pues su verso 14, el de la “ebúrnea puerta”, procede justamente de Garcilaso (véase supra, p. 62).

En cambio, las dos octavas siguientes, de Luis Barahona de Soto, se escribieron expresamente para “glosar” un verso que alguien propuso: “al vivo de mi vista quedé ciego” (caso parecido al del soneto de Góngora “En tenebrosa noche, en mar airado...”, hecho para glosar el verso ajeno “ardiendo en aguas muertas llamas vivas”):

“¿Son estos lazos de oro los cabellos
que, ya en madeja, ya volando al viento,
ya en red cogidos, fueron cárcel ellos

gloriosa, do el Amor vivió contento?

¿Son estos soles los divinos, bellos
y alegres ojos do mi pensamiento
mil veces se abrasó? ¿Y es esta nieve
y grana el rostro que mis glorias llueve?

¿Y son estos rubíes y estos granos
de blancas perlas, labios, dientes, boca,

do los venenos dulces soberanos
gusté, por quien mi pena ha sido poca?
Así glorificado en gozos vanos
estaba, cuando el sol mis ojos toca
y hiere. Deslizóse el sueño, y luego
*al vivo de mi vista quedé ciego.*¹⁰

Es imitación muy fiel del soneto de Sannazaro que ya hemos visto (supra, p. 51). Al retrato de la mujer soñada añade Barahona las mejillas, los labios y los dientes (y omite la voz).

El siguiente soneto anónimo, copiado en el Cartapacio de Morán de la Estrella, prescinde por completo del desengaño y de la deploración; rebosa entusiasmo, y la descripción del sueño se hace más y más sensual a medida que progresa el soneto:

Soñaba yo, señora, y fue mi sueño
que estábamos los dos como señores
en un vergel fresquísimo de flores
durmiendo, sin licencia de su dueño.

Llegó el Amor, y con decir risueño
nos llamó de su fruta robadores;
prendiéndonos ató como a traidores,
donde tuve el solaz que no desdeño.

Y viéndose así juntas las dos almas
y en prisión puestas de amoroso fuego,
juntaron de sus cuerpos la cadena,

en cada espalda nuestra un par de palmas,
las bocas juntas atizando el fuego,
prisión de gloria más que no de pena.¹¹

Nunca se había llegado tan lejos. El terceto final es como la versión “culta” de una redondilla de corte popular copiada en el mismo Cartapacio:

Abrázame, Juana, más,
que no son buenos abrazos
cuando no llegan los brazos
a cruzarse por detrás.¹²

Tampoco hay desengaño alguno en este soneto de Francisco de Aldana:

Galanio, tú sabrás que esotro día,
bien lejos de la choza y del ganado,

en pacífico sueño trasportado quedé junto a una haya alta y
sombria,

cuando (¿quién tal pensó?) Flérída mía,
traída allí de amigo y cortés hado,
llegóse y un abrazo enamorado
me dio, cual otro agora tomaría.

No desperté, que el respirado aliento
della en mi boca entró, süave y puro,
y allá en el alma dio del caso aviso;

la cual, sin su corpóreo impedimento,
por aquel paso en que me vi te juro
que el bien casi sintió del paraíso.

¡Qué delicadeza! Los cuartetos son un relato seguido: ‘El otro día, en la soledad del campo, me dio sueño y me dormí, y estando así llegó Flérída y me dio un abrazo apretadísimo’. Se esperaría en seguida un ‘Entonces desperté’, pero lo que tenemos es un No desperté. La idea de que cuando dormimos queda libre el alma de su “corpóreo impedimento” está trabada con la concepción neoplatónica (a menudo cristianizada) del cuerpo como cárcel o estorbo del alma. Ésta, como dice sor Juana, queda liberada en el sueño “de aquella que impedida / siempre la tiene, corporal cadena” (Primero sueño, versos 298-299).

Pongo como remate un nuevo soneto de Lomas Cantoral, donde no

hay sueño alguno, sino una maravillosa realidad:

“¡Ay!, nunca vuelva a descubrir el día
el alba, mas perpetua y ciega noche
cubra este fresco valle, y sea la noche
a mis ojos aurora, sol y día.

Mueran otros por ver llegar el día,
que yo mil días trocaré a una noche.
Serena, amiga y sosegada noche,
¿cuál como tú jamás podrá ser día?”

Así con Filis, solo, a media noche,
cantaba alegre Melibeo, el día
puesto en olvido por tan dulce noche,

do ambos creyendo que no hubiese día,
embebecidos, se pasó la noche
y descubriólos el contrario día.

El lector habrá reconocido aquí el soneto de Fiorentino, “Deh, non ritorni a rimernarme il giorno...” (supra, p. 55). Pero no es traducción literal. En el soneto italiano, Mopso, que pasa la noche

entera en brazos de Silvia, se mofa de Damón, que prefiere ver a su Filis durante el día, mientras que el Melibeo de Lomas Cantoral se limita a pensar, con lástima, en quienes ansían que se acabe la noche. Quizá valga la pena observar cómo Lomas, al igual que Fiorentino, hace que suene natural el muy calculado artificio de las parole identiche (“giorno”/ “notte”, “día”/ “noche”) a lo largo de los catorce versos.

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales suyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “*post mediam noctem*”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“*de somniis*”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Líeo es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi *Rhodanthe*”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el Primero sueño, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ *El Cancionero...*, p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” spagnoli a Milano, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ *The Cancioneiro de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) *Hispanic Society of America*, Nueva York, ms. B-2486 (*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) *Biblioteca de Palacio*, Madrid, ms. II-617 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) *Biblioteca Nacional*, Madrid, ms. 3902 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, Edad de Oro, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de Modern Language Notes, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecuá la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le vieses, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquivada lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseeada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecua, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Riaza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4^a ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Bleca, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. *supra*, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area iberica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

VI. LOS TIEMPOS DE GÓNGORA Y LOPE DE VEGA

EN 1602 INCLUYÓ LOPE en sus Rimas humanas este soneto:

Cayó la torre que en el viento hacían
mis altos pensamientos castigados,
que yacen por el suelo derribados
cuando con sus extremos competían.

Atrevidos, al sol llegar querían
y morir en sus rayos abrasados;
de cuya luz contentos y engañados,
como la ciega mariposa ardían.

¡Oh siempre aborrecido desengaño,
amado al procurarte, odioso al verte,
que en lugar de sanar abres la herida!

Pluguiera a Dios duraras, dulce engaño,
que si ha de dar un desengaño muerte,

mejor es un engaño que da vida.

No es de lo mejor que hizo. Ejemplifica bien esa “facilidad” de que Lope solía hacer gala, una facilidad que a veces —como aquí— es más bien escritura descuidada: hay una torre construida por los pensamientos, los cuales compiten con sus extremos, o sea con los extremos de esa torre por ellos construida; ilógico es también atribuir la construcción de la torre a unos pensamientos ya “castigados”. El segundo terceto (“Pluguiera a Dios duraras...”) haría pensar que se trata de un sueño erótico normal, pero entonces estaría en contradicción con el primer terceto, que recoge la idea estoica y ascético-cristiana de que no hay nada tan sano y tan deseable como el desengaño, idea que aquí estaría muy fuera de lugar. En resumidas cuentas, el soneto de Lope no hace sino bordar sobre un tópico del amour courtois: el trovador que pone sus pensamientos en una dama de altísimo estado.

Otro soneto de Lope, en la comedia *La batalla del honor* (de 1608), aunque convencional, es mucho más coherente:

Blando sueño amoroso, dulce sueño,
cubre mis ojos por que vaya a verte,
o ya como la imagen de la muerte
o por que viva un término pequeño.

Con imaginaciones me despeño
a tanta pena y a dolor tan fuerte,
que solo mi descanso es ofrecerte
estos sentidos de quien eres dueño.

Ven, sueño, ven, revuelto en agua mansa
a entretener mi mal, a suspenderme,
pues en tus brazos su rigor amansa.

Ven, sueño, a remediarme y defenderme,
que un triste, mientras sueña que descansa,
por lo menos descansa mientras duerme.

De poetas anónimos, contemporáneos de Lope e influidos por él, son dos romances que no vale la pena citar enteros. El primero, que lleva a trechos el estribillo “Ay, dulces ojos míos, / que me matáis el alma estando fríos”, comienza así:

El sueño, fácil engaño
de los tristes y afligidos,
que suspendiendo los males

ofrece bienes fingidos,

cubrió los ojos de Albano...

La mayor parte del romance es una evocación muy sentimental de los “dulces ojos”; pero lo notable es que la dueña de los ojos es ya difunta. He aquí el final:

En esto quiso abrazarla, y,
de su fuerza oprimido,
huyó el sueño y viose Albano
acompañado de Silvio [...].

Sacó un cuchillo pequeño,
y en el tronco de un aliso,
para memoria del sueño
dejó de su mano escrito:

*¡Ay, dulces ojos míos,
que me matáis el alma estando fríos!*¹

Para dar idea del otro romance bastarán estas

cuartetas:

En tus brazos una noche
me soñé, Filis, durmiendo;
despertóme la alegría,
y volvióse en llanto el sueño.

Bien mereció que esta gloria
se le acabase tan presto
al que tan grosero anduvo
que llegó a dormirse en ellos [...].

De imaginarme tan tuyo,
loco me vi de contento:
poco es matarme despierta
la que me enloquece en sueños...

Pertenece a una familia de poesías del “barroco” en que la primera mitad de una cuarteta o una estrofa es comentada en la segunda mitad con una “agudeza”. Pero, como se verá por la muestra, este romance no da muchas señales de ingenio. La especie de seguidilla con que termina es también algo sosa:

Peligroso ando
con tus rigores,
que aun dormido no quieres
que me perdonen.²

**En compensación, he aquí un soneto de Góngora
compuesto en 1584, a los 23 años de su edad:**

Ya besando unas manos cristalinas,
ya anudándome a un blanco y liso cuello,
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas,

ya quebrando en aquellas perlas finas
palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas sin temor de espinas,

estaba, ¡oh claro Sol invidioso!,
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte.

Si el cielo ya no es menos poderoso,
por que no den los tuyos más enojos,
¡rayos, como a tu hijo, te den muerte!

Invito al lector a comparar este soneto con el de Sannazaro “Son questi i bei crin d’oro...” (supra, p. 51) y observar de cerca las analogías. Al comienzo, los dos sonetos parecen de “descripción de una hermosa”, no de “sueño erótico”. Las manos, los cabellos de oro, la tersura de la piel, la dulzura de las palabras están en los dos. Sólo al final, con la salida del sol, vemos que se trata de un sueño. Vale la pena ver cómo condensa Góngora en ocho versos lo que Sannazaro dijo en trece, y cómo, en cambio, expande un verso del modelo, el 14, en los seis de los tercetos. Los ocho primeros versos son música de cámara, en andante y en piano (salvo el extraordinario verso 5, que pide forte); pero los seis últimos, el grito de indignación, son música de orquesta en presto y fortissimo. (El cielo del último terceto es alusión a Júpiter olímpico, el único que fue lo bastante “poderoso” para atajar la catástrofe causada por el audaz Faetonte, hijo del Sol, o sea de Apolo.)

De la fama de Góngora es clara señal la cantidad de poesías (a veces impresas, y por lo general manuscritas) que se le atribuyeron. Así este soneto:

No estaba Clori, como siempre, ingrata

una noche que dio atentos oídos
a mis dulces de amor tristes gemidos,
a pesar de honestísima escarlata.

Ofrecílos al ángel que me mata,
y no como otras veces despedidos,
mas dulcemente fueron admitidos
a mi constante amor y a mi fe grata.

¡Qué de quejas le di de su dureza!
¡Qué alarde hice allí de pensamientos!
¡Qué agradecida se mostró a mi llanto!

Desperté, y hallé sólo mi firmeza,
mi amor hecho ludibrio de los vientos,
Clori sorda, cual áspid, al encanto.³

Lo más “gongorino” es el primer cuarteto, con esa manera de decir que Clori oyó por fin los ruegos del amante, aunque (eso sí) se puso muy colorada. Y el resto del soneto es muy decoroso.

De autor “incierto” es el siguiente patético soneto, que asimila y amalgama bien dos tópicos conocidos:

el abrazar el vago viento y el equiparar sueño y muerte. Está dirigido a la mujer soñada:

Del sueño en las profundas fantasías
te me presenta un dulce pensamiento;
créolo yo, y enlace en un momento
tus blancas manos con las tristes mías.

Procuro asir, al fin de mis porfías,
el deleznable, vago y hueco viento;
y como no te hallo, luego tiento
la cama yerma y almohadas frías.

Amor quiere que viva desta suerte,
engañado del sueño y su locura,
dormido más dichoso que despierto.

Y así, pues éste es sombra de la muerte
y en él tengo más gloria y más ventura,
démela ya mayor estando muerto.⁴

El soneto que acaba de leerse es buena introducción

para el siguiente, de Bartolomé Leonardo de Argensola:

Cuando a su dulce olvido me convida
la noche, y en sus faldas me adormece,
entre sueños la imagen me [a]parece
de aquella que fue sueño en esta vida.

Yo, sin temor que su desdén lo impida,
los brazos tiendo al gusto que me ofrece;
mas ella —sombra al fin— desaparece,
y abrazo el aire donde está escondida.

Así burlado, digo: “¡Ah, falso engaño
de aquella ingrata, que aún mi mal procura!
¡Tente, aguarda, lisonja del [tormento]!”

Mas ella, en tanto, por la noche oscura
huye. Corro tras ella. ¡Oh caso extraño!
¿Qué pretendo alcanzar, pues sigo al viento?⁵

Al igual que el “incierto” (y que otros poetas),

Bartolomé Leonardo acoge la imagen homérica y virgiliana de la sombra vacía —“los brazos tiendo... y abrazo el aire” corresponde a “procuro asir... el deleznable, vago y hueco viento”—, pero le da “otra vuelta de tuerca” al locus classicus. La dama de su sueño, “sombra al fin”, se desvanece como la sombra de la madre de Odiseo y del padre de Eneas, pues ocurre que esa dama desdeñosa es ya difunta. ¡Y aun así “aquella ingrata” sigue atormentando al amante! No es siquiera la sombra de una mujer viva lo que el sueño ha presentado, sino la sombra de una sombra. (Ya en el verso 4 ha dicho el poeta que siempre, aun “en esta vida”, la mujer amada “fue sueño”).)

En comparación con el magnífico soneto de Bartolomé Leonardo, forzosamente resulta convencional el de Agustín de Tejada:

¡Sueño, domador fuerte del cuidado,
hijo ligero de la madre Astrea,
dulce alivio que el ánimo recrea,
reposo alegre al pecho fatigado!

Tú al alto rey, al mísero criado
vistes de una color y una librea,
y, siendo de la helada muerte idea,
del trabajo eres puerto deseado;

tú, que en sombra huidora representas
en confusas imágenes las cosas,
a una verdad engaños mil juntando;

tú, que en húmedas nubes te aposentas,
muéstrame, en tus pinturas tenebrosas,
de Elisa alegre el rostro, el pecho blando.⁶

Lo erótico no interviene sino en el verso final. El resto del soneto no se refiere al soñar, sino al dormir; es una especie de compendio del pasaje de Séneca que antes vimos (p. 45). Es Séneca quien hace al Sueño hijo de Astrea. En la Teogonía de Hesíodo, Hypnos es hijo de Nyx, o sea la Noche (no tiene padre, y su hermano, como en Homero, es Thánatos). Pero Astrea, o sea la Justicia, la diosa del equilibrio entre los mortales, merece ciertamente ser madre de ese gran igualador y equilibrador que es el Sueño.

Muy distinto es el camino que sigue el anónimo autor del siguiente soneto:

Piernas blancas y gruesas, pies pequeños,
cabellos negros, labios encarnados,

mejillas rojas, ojos agraciados,

pecho de nieve, cual lo son sus dueños,

brazos süaves, dulces y halagüenos,
de tierna y blanca mano acompañados,
ayer tarde por mí fueron mirados,
mas no podré decir si fue entre sueños.

¡Sí, sueño fue!: que a no ser sueño, fuera
dejarlo de gozar y haberlo visto
extraño disparate y gran locura.

Mas, sea sueño o no, en cualquier manera

¡que yo me vea como ayer, por Cristo!

¡Que tengo de gozar la coyuntura!⁷

Curioso soneto, tan fuera de lo común. El juramento “¡por Cristo!”, tan vulgar, tan cotidiano, es todo un acierto, lo mismo que el realismo de los cabellos negros (que serían “cabellos rubios” o mejor “cabellos de oro” en el lenguaje poético convencional). Y lo mejor es el final: nada de acongojados suspiros, nada de melancólica resignación. Al contrario: el sueño ha servido de aguijón para el deseo amoroso y la decisión de satisfacerlo a toda costa. ¡Claro que fue sueño, pero no importa! Los catorce versos parecen

hechos para ser recitados en voz alta.

En cambio, el soneto de Francisco de Medrano que viene a continuación debe leerse en silencio (tal vez con un fondo de música en pianissimo). Es una de las cumbres —si no la cumbre— de la poesía de sueño erótico:

No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa
sentí, que me llenaba de dulzura:
sé que llegó a mis brazos la hermosura,
de gozarse conmigo codiciosa.

Sé que llegó, si bien, con temerosa
vista, resistí apenas su figura;
luego pasmé, como el que en noche oscura,
perdido el tino, el pie mover no osa.

Siguió un gran gozo a aqueste pasmo o sueño
—no sé cuándo, ni cómo, ni qué ha sido—
que lo sensible todo puso en calma.

Ignorarlo es saber; que es bien pequeño
el que puede abarcar solo el sentido,

y éste pudo caber en sola el alma.

“No desperté”, dice Aldana en el soneto que antes vimos (p. 96). Medrano, en cambio, dice “No sé cómo...” (verso 1), repite “No sé cuándo...” (verso 10),⁸ y concluye que “ignorarlo es saber”. La sutileza del soneto es verdaderamente “celestial”, y no ha faltado quien lo lea como relato de una experiencia mística. No, dice Dámaso Alonso, Medrano no es poeta místico, aunque a las imágenes de su soneto “algo de lo divino se les ha pegado ya para siempre, y les queda flotando alrededor como una delicada fragancia ideal. Sólo por eso ha podido atreverse Medrano a describir en términos más explícitos e inequívocos que ningún otro poeta español (para un paralelo habría que pensar en John Donne) la unión amorosa”.

9

Sí, un gran soneto, una muestra maravillosa de lo que llamaríamos “espiritualización” del amor carnal, meta del neoplatonismo renacentista. Pero Alonso parece olvidar aquí el soneto de otro poeta español que, llevado del mismo anhelo neoplatónico, y de manera aún más explícita e inequívoca, describe la unión amorosa. Me refiero a éste de Francisco de Aldana:

—¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
en la lucha de amor juntos, trabados

con lenguas, brazos, pies, y encadenados
cual vid que entre el jazmín se va enredando,

y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados,
en medio a tanto bien somos forzados
llorar y sospirar de cuando en cuando?

—Amor, mi Filis bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpos ayuntar también, tan fuerte,

que no pudiendo, como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,
llora el velo mortal su avara suerte.

**Claro que el soneto de Aldana no es relato de un
sueño erótico, sino “transcripción” de un diálogo que
tienen en la cama dos amantes desnudos. (Lo he
copiado por si acaso algún lector no lo conocía.)**

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales tuyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “*post mediam noctem*”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“*de somniis*”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Líeo es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi *Rhodanthe*”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el Primero sueño, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ *El Cancionero...*, p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” spagnoli a Milano, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ *The Cancioneiro de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) *Hispanic Society of America*, Nueva York, ms. B-2486 (*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) *Biblioteca de Palacio*, Madrid, ms. II-617 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) *Biblioteca Nacional*, Madrid, ms. 3902 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, Edad de Oro, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de Modern Language Notes, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecu la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le vieses, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquivada lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseedada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecua, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Rianza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4^a ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Blecau, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. supra, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area ispanica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

VII. QUEVEDO Y SUS CONTEMPORÁNEOS

EN LAS “FLORES DE POETAS ILUSTRES” recopiladas por Pedro Espinosa en 1603 e impresas en 1605, los poetas más abundantemente representados son Luis de Góngora y Luis Martín de la Plaza, y uno y otro se lucen de manera especial con sus imitaciones de poetas italianos. Pero las de Góngora databan de veinte años atrás, cuando Luis Martín de la Plaza (1577-1625) era niño de corta edad. Es natural que el más joven haya seguido el ejemplo del más viejo. Él fue, de hecho, el primer seguidor del Góngora serio (el Góngora juguetón de los romances y las letrillas ya había hecho escuela). Durante mucho tiempo Luis Martín fue conocido sólo por lo que se publicó de él en las Flores. La edición completa de sus poesías apareció apenas a fines del siglo XX.¹ Antonio Carreira sitúa a Luis Martín en el manierismo, cosa que nadie podrá objetarle, y yo menos que nadie. Como dije en el capítulo VI, yo le doy al rótulo manierismo, de manera caprichosa, un sentido muy restringido. Y Luis Martín, sin duda alguna, pertenece a una nueva época, no ya a la de Fernando de Herrera.

Entre sus imitaciones de poetas italianos hay tres sonetos de sueño erótico. He aquí el primero:

Durmiendo yo soñaba (¡ay gusto breve!)
que mereció gozar mi atrevimiento
la hermosa ocasión de mi tormento,
a quien mi pensamiento aun no se atreve.

Mas, despertando, dije: “¡Ah sueño leve,
que me das gloria y pena en un momento!

¿Por qué esparciste mi esperanza al viento
y le opusiste al sol mi bien de nieve?”

¡Venturoso Endimión, pues a su diosa
durmiendo largo tiempo en brazos tiene,
y más si al despertar no le fue esquivo!

Si de una sombra incierta y mentirosa
tanta dulzura al corazón me viene,
¿qué tal fuera tenerla cierta y viva?

Es paráfrasis del de Sannazaro (supra, p. 50): “letizia fugace”,
“gusto breve”. Los cuartetos conservan las rimas del original,
aunque van por otro camino; pero los tercetos son traducción
bastante fiel.

He aquí el segundo:

Las puertas eran de rubí radiante,²
de topacio el umbral, de plata el muro,
de jaspe el suelo y de azabache oscuro,
y las altas columnas de diamante,

las claraboyas de zafir cambiante,

el techo de esmeraldas y oro puro,
la torre y chapitel de bronce duro,
y daba guerra al Cielo, envidia a Atlante.

Este edificio de valor precioso
labraba el arquitecto sueño vano,
durmiendo, en mi profunda fantasía;

yo, por ver y tocar su bulto hermoso,
abrí los ojos y tendí la mano.

Huyó. Toqué la cama. Vide el día.

Es imitación del de Francesco Beccuti (supra, p. 53). Pero Beccuti, en su descripción del palacio del Sueño, había partido de la homérica y virgiliana puerta de marfil, la de los sueños falaces. Esto se le escapa a Luis Martín, que ciertamente no tenía una educación clásica como la de Góngora. Salta a la vista, por otra parte, la superioridad de los tercetos del soneto italiano sobre los del español.

Y he aquí el tercero:

Ya en el mar español su hacha ardiente
apaga el sol para tomar reposo,
y ya la noche por el cielo hermoso
corre, encendiendo luces diligente;

en los humanos ojos dulcemente
el sueño esparce su licor precioso;
callan los vientos, y en el bosque umbroso
ni canta el ave ni animal se siente.

Todo en alto silencio y en profundo
sueño sepulta su mortal fatiga
y suspende el cuidado en dulce calma;

sólo yo velo cuando duerme el mundo,
porque me traen la noche y mi enemiga
llanto a los ojos y tormento al alma.

Es, según Antonio Carreira (lugar citado en la nota 1), imitación de un soneto de Girolamo Muzio (“Or che la notte ogni color nasconde...”) que yo no conozco. No se refiere al soñar, sino al dormir. A partir del momento en que el sol apaga su antorcha en “el mar español” (el Mediterráneo), todo es calma y dulzura: duermen en paz los mortales, excepto el amante a quien sus cuitas mantienen despierto.

En uno de sus sonetos originales pinta Luis Martín a un desdichado que sabe que, si duerme, luego vendrán los sueños mentirosos y no tendrá sino más dolor; pero, aun así, ve que lo urgente es dormir, y entonces trata de ganarse al Sueño (‘Acepto tus mentiras, ¡pero ven!’):

En la ribera de este claro río,
sobre su verde falda recostado,
aliviaré a mis ojos el cuidado
de pagar el tributo al dolor mío.

Ven, ¡oh sabroso sueño!, que confío
en ti, pues a tus manos he llegado:
me darás algún bien que, aunque soñado,
engañará a mi loco desvarío.

Mas ¡ay de mí, qué mísero contento
pide al ligero sueño mi locura!
Mirad qué lauro para honrar mis sienes:

que al fin de tantos años de tormento
tenga por buena suerte y por ventura
una esperanza de soñados bienes.

Otro soneto original del mismo Luis Martín:

En esta gruta en quien la noche oscura
suele esconderse de la blanca aurora,

una sombra te guardo, ¡oh Sueño!, ahora,
que nunca vio del sol la lumbre pura;

aquí un arroyo de cristal murmura
y, ofendido en las guijas, piedras llora;
y aquí podrás de Pasitea tal hora
gozar los brazos en quietud segura,

si a mis ojos, ministros del tormento,
tu mano dulcemente poderosa
baña en olvido y en descanso cierra.

Mas ¿cómo has de venir (¡qué loco intento!)
donde te den, con ocasión forzosa,
mis voces inquietud, mi llanto guerra?

Aquí, en vez de rogarle humildemente a Hypnos que venga, el amante trata de seducirlo. No le promete guirnaldas de beleño y adormideras (cf. *supra*, p. 91), sino cosas aún más placenteras: una sombra nuevecita, virgen, jamás tocada por el menor destello de luz, y un arroyo murmurador, y el abrazo amoroso de la dulce Pasitea (cf. *supra*, p. 85). Pero, al final, sabe que Hypnos no se dejará seducir. Y lo dice con un *conchetto* (una “agudeza”): si viniera ese dios sereno y pacífico, al punto lo espantarían la inquietud y la guerra del amante.

También termina con un *conchetto* —‘¿cómo pedirle a la Noche que

traiga un Sol?'— este otro soneto:

Ven, que ya es hora. Ven, amiga mía,
querida Noche, hija de la Tierra,
y, pues el mar de España al sol encierra,
tu negro carro por las sombras guía.

Mi fuego ardiente con tu mano enfría
y de mis ojos el llorar destierra;
pon dulce tregua a la forzada guerra
con que me aflige tu enemigo el Día.

Y si pretendes suspender mi daño
por que en tus faldas doble mi reposo,
¡oh Noche!, trae a mi señora ausente.

Mas, ¡ay, triste de mí, cuán claro engaño!
¿Cómo traerá la Noche a un Sol hermoso
que a sus tinieblas con su lumbre afrente?

Pero éste, muy probablemente, no es de Luis Martín, sino de su hermano Pedro, que también versificaba. Es, según parece, imitación de un madrigal de Pietro Gradinico (impreso en una

antología muy reeditada: los Fiori di poeti illustri de Girolamo Ruscelli): “Chiara, amorosa stella...”.³

Tampoco es de Luis Martín otro soneto que Espinosa le atribuye (y el mejor de todos), sino seguramente de Bartolomé Leonardo de Argensola. Ya lo hemos visto (supra, pp. 104-105): “Cuando a su dulce olvido me convida...”.

Finalmente, el obsesionado Luis Martín dedicó al tema una larga canción (trece estancias más el comiato) que reelabora los tópicos de siempre. Por ejemplo (estancias 1, 2 y 4):

Vuelvo de nuevo al llanto,
pues se esconde del sol la hermosura
y, puesto el negro manto,
baja del cielo ya la noche, oscura
y cargada de olvido,
a dar descanso al triste y afligido.

Sólo a mí, desdichado,
jamás me trae alivio sino pena,
que, cuando sosegado
el mundo duerme, en esta seca arena
mi triste cuerpo halla,
en vez de lecho, campo de batalla [...].

Y si el sueño piadoso

a vencerme viniere, de cansado,
en su licor sabroso
olvido hallaré de mi cuidado;
mas ¡ay, amarga suerte,
que el bien está en la imagen de la muerte!...

Los dos últimos versos de cada estancia suelen encerrar “agudezas” como esta última: es locura esperar que el sueño, imagen de la muerte, o sea del mal, traiga consigo algún bien. La otra agudeza, el lecho del insomne, duro campo de batalla, era ya lugar común.

Al llegar a don Francisco de Quevedo, lo primero que viene a la cabeza es el soneto “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?”), ciertamente uno de los más representativos sonetos de sueño erótico. Pero no fue el único que hizo. De hecho, Quevedo se nos muestra tan obsesionado por el tema como su contemporáneo Luis Martín de la Plaza. He aquí, ante todo, algunos fragmentos de su versión parafrástica del Somnus de Estacio (véase supra, p. 46):

¿Con qué culpa tan grave,
sueño blando y süave,
pude en largo destierro merecerte
que se aparte de mí tu olvido manso?
(pues no te busco yo por ser descanso,
sino por muda imagen de la muerte)...

Ya aquí se ve en qué van a consistir las ampliaciones de Quevedo: Estacio solicita al sueño simplemente porque quiere descansar;

Quevedo no lo solicita por algo tan prosaico: él, hundido en la desesperación, lo apetece por ser imagen de la muerte.

...Madrugan más en mí que en las auroras
lágrimas a este llano,
que amanece a mi mal siempre temprano;
y tanto, que persuade la tristeza
a mis dos ojos, que nacieron antes
para llorar que para ver. Tú, Sueño,
de sosiego los tienes ignorantes...

Nuevas ampliaciones: 'Antes que este llano se cubra de rocío, ya lo he regado yo con mis lágrimas'; 'Los ojos del común de los mortales se hicieron para ver, y los míos para llorar'.

...Con sosiego agradable
se dejan poseer de ti las flores [...],
yace la vida envuelta en alto olvido.
Tan sólo mi gemido
pierde el respeto a tu silencio santo [...].
Dame, cortés mancebo, algún reposo;
no seas digno del nombre de avariento
en el más desdichado y firme amante [...].

Quede en parte mi queja satisfecha:
tócame con el cuento de tu vara;
oirán siquiera el ruido de tus plumas
mis desventuras sumas...

Y la amplificatio sigue hasta el final: ‘Dame aunque sean los desperdicios, el tiempo que los amantes felices dedican de noche a los abrazos, el tiempo que el ladrón y el celoso se desvelan’; ‘Si vas a visitar dichosamente a alguien, que al menos tu negra sombra tome por atajo mis desvelados ojos’.

Del “Himno a las estrellas” —llamado silva, pero que en realidad es canción— citaré sólo tres de sus doce estancias:

A vosotras, estrellas,
alza el vuelo mi pluma temerosa,
del piélago de luz ricas centellas,
lumbres que enciende, triste y dolorosa,
a las exequias del difunto día,
huérfana de su luz, la noche fría...

y continúan los apóstrofes: “ejército de oro”, “señas esclarecidas”, “preciosas joyas”, “de la luna familia relumbrante”, “de la suerte dispensadoras”...

Si amasteis en la vida

y ya en el firmamento estáis clavadas, pues la
pena de amor nunca se olvida
y aún suspiráis, en signos transformadas,
con Amarilis, ninfa la más bella,
estrellas, ordenad que tenga estrella [...].

Las tenebrosas aves
que el silencio embarazan con gemido,
volando torpes y cantando, graves,⁴
más agüeros que tonos al oído,
para adular mis ansias y mis penas,
ya mis musas serán, ya mis sirenas.

Más dentro del tema está el siguiente soneto, traducción de uno de Petrarca que ya conocemos (supra, p. 49):

¿Más solitario pájaro en cuál techo
se vio jamás, ni fiera en monte o prado?
Desierto estoy de mí, que me ha dejado
mi alma propia en lágrimas deshecho.

Llorar es siempre mi mayor provecho;⁵

penas serán y hiel cualquier bocado;
la noche afán, y la quietud cuidado,
y duro campo de batalla el lecho.

El sueño, que es imagen de la muerte,
en mí a la muerte vence en aspereza,
pues que me estorba el sumo bien de verte:

que es tanto tu donaire y tu belleza,
que, pues naturaleza pudo hacerte,
milagros puede hacer naturaleza.

Dice Blecua que es “imitación libre” de Petrarca. De hecho, es traducción bastante fiel, salvo que el último terceto, tan tierno y emotivo en Petrarca, es sustituido por Quevedo con una trivialidad.

Los colores con que pinta Quevedo los sueños son programática y acumulativamente sombríos. Así en este soneto:

Cuando a más sueño el alba me convida,
el velador piloto Palinuro
a veces rompe el natural seguro,
tregua del mal, esfuerzo de la vida.

¿Qué furia armada, o qué legión vestida
del miedo, o manto de la noche oscuro,
sin armas deja el escuadrón seguro,
a mí despierto, a mi razón dormida?

Algunos enemigos pensamientos,
cosarios en el mar de amor nacidos,
mi dormido batel han asaltado.

El alma toca alarma a los sentidos;
mas como Amor los halla soñolientos,
es cada sombra un enemigo armado.

El primer cuarteto es difícil de interpretar. Palinuro es el piloto mayor de la escuadra de Eneas, que navega hacia Italia. Es media noche. Todos duermen, menos él, atento a todo y sin soltar el timón. Entonces el dios Somnus, irritado quizá por su resistencia y resuelto a dormirlo, trayéndole de paso tristes sueños (somnia), toma la figura de Forbes, el segundo piloto, y le dice a Palinuro: “Duerme un poco, yo te sustituyo”. Palinuro se niega, y entonces Somnus sacude sobre él una rama llena de rocío leteo. El piloto se duerme, y al punto le da el dios un tremendo empujón. El pobre Palinuro cae al mar, junto con la parte de la nave en que está el timón, al cual sigue aún agarrado. (De hecho, no hubo siquiera tiempo para que tuviera tristia somnia.) Tal es la historia (Eneida, al final del libro V). Pero no veo por qué dice Quevedo que Palinuro interrumpe “a voces” ese refugio natural, esa tregua del sufrimiento, esa restauración de fuerzas que es el dormir. Y la conexión con el resto del soneto es floja.

Los dos sonetos que siguen se dejan entender mejor y no necesitan comentario:

¿Qué imagen de la muerte rigurosa,
qué sombra del infierno me maltrata?
¿Qué tirano crüel me sigue y mata
con vengativa mano licenciosa?

¿Qué fantasma, en la noche temerosa,
el corazón del sueño me desata?
¿Quién te venga de mí, divina ingrata,
más por mi mal que por tu bien hermosa?

¿Quién, cuando con dudoso pie y incierto
piso la soledad de aquesta arena,
me puebla de cuidados el desierto?

¿Quién el antiguo son de mi cadena
a mis orejas vuelve, si es tan cierto
que aun no te acuerdas tú de darme pena?

Soñé que el brazo de rigor armado,

Filis, alzabas contra el alma mía,
diciendo: “Éste será el postrero día
que ponga fin a tu vivir cansado”;

y que luego, con golpe acelerado,
me dabas muerte en sombra de alegría,
y yo, triste, al infierno me partía,
viéndome ya del cielo desterrado.

Partí sin ver el rostro amado y bello;
mas despertóme deste sueño un llanto,
ronca la voz y crespo mi cabello;

y lo que más en esto me dio espanto
es ver que fuese sueño algo de aquello
que me pudiera dar tormento tanto.

Los dos que siguen son ya sonetos de sueño erótico en sentido
estricto:

Embarazada el alma y el sentido
con un sueño burlón, aunque dichoso,

aumentando reposo a mi reposo
me hallé toda una noche entretenido.

Tu rostro vi en mis llamas encendido,
que dora lo crüel con lo hermoso,
enlazando tu cuello, presuroso,
con nudo de los brazos bien tejido.

Túvele por verdad el bien pequeño;
llegué luego a soñar que te gozaba,
hecho de tanta gentileza dueño;

y en esto conocí que me engañaba
y que todo mi bien fue breve sueño,
pues yo, tan sin ventura, le alcanzaba.

A fugitivas sombras doy abrazos;
en los sueños se cansa el alma mía;
paso luchando a solas noche y día
con un trasgo que traigo entre mis brazos.

Cuando le quiero más ceñir con lazos

y, viendo mi sudor, se me desvía,
vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,
y temas con amor me hacen pedazos.

Voyme a vengar en una imagen vana
que no se aparta de los ojos míos;
búrlame, y de burlarme corre ufana;

empiézola a seguir; fáltanme bríos;
y como de alcanzarla tengo gana,
hago correr tras ella el llanto en ríos.

He aquí una circunstancia digna de tomarse en cuenta: Ninguno de los sonetos que hasta aquí he copiado consta en la primera edición de las poesías de Quevedo, publicada en 1648 por su amigo Jusepe Antonio González de Salas con el título de El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas, edición largamente preparada por él bajo la mirada del autor, el cual le había dado cierta carta blanca no sólo para acomodar en nueve “Musas” las composiciones morales, las amorosas, las burlescas, etc., sino también para retocar o acabar tales o cuales poesías. Pero González de Salas no alcanzó a editar sino seis de las Musas. Años después, en 1670, Pedro Aldrete y Villegas, sobrino de Quevedo, publicó Las tres Musas últimas castellanas, certeramente caracterizadas así por Blecua: “Pedro Aldrete no sintió la tentación de retocar los originales..., pero en su edición se inicia la corriente, que no acabará ya, de ahijar a don Francisco multitud de poemas que no le pertenecen”.⁶ Pues bien, los seis sonetos susodichos están en Las tres Musas últimas. Alguno, o algunos, bien podrían ser apócrifos, aunque esto sería difícilísimo de demostrar a base de los

textos, cuyo lenguaje no deja de ser quevedesco, aparte de que Quevedo solía repetirse mucho. He aquí una hipótesis: los seis sonetos son auténticos, pero González de Salas no los encontró satisfactorios, por repetitivos, por demasiado convencionales, por no bien acabados, y, ante la imposibilidad de comentarlos con Quevedo, muerto en 1645, los dejó guardados para “perfeccionarlos” más tarde, como había hecho con otros poemas; pero él mismo murió en 1651 y no pudo completar su obra de misericordia.

El siguiente soneto no está en el Parnaso ni en Las tres Musas, sino en un manuscrito muy serio, y pocas dudas puede haber de su autenticidad:

¡Ay, Zafira! Soñé que te... ¿Dirélo?

Sí, pues que sueño fue: que te gozaba,

¿y quién, sino un amante que soñaba

abrazara el infierno con el cielo?

Tu cuerpo era de nieve y, en su hielo,

incendios amorosos resfriaba;

mas, por no derretirla, me apartaba,

y de mi bien mayor tuve recelo.

Hablaste, y las razones que decías

yo te las escuchaba con la boca;

tú della las palabras me bebías.

Despertó el alma de contento loca;
y si durara el sueño eternos días,
la eternidad me pareciera poca.

Sí, una primera versión del célebre

¡Ay, Floralba, soñé que te... ¿Dirélo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba,
¿y quién, sino un amante que soñaba,
juntara tanto infierno a tanto cielo?

Mis llamas con tu nieve y con tu hielo,
cual suele opuestas flechas de su aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo;

y dije: “Quiera Amor, quiera mi suerte
que nunca duerma yo si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte”.

Mas desperté del dulce desconcierto,
y vi que estuve vivo con la muerte,

y vi que con la vida estaba muerto.

Es interesante ver lo que hizo Quevedo. Dejó casi intacto —y con muy buen tino— el primer cuarteto. Complicó el segundo: sin renunciar al concetto del fuego del corazón enamorado y la nieve del pecho desamorado, añade una pincelada mitológica: también Cupido mezcla en su carcaj las flechas de oro del amor y las de plomo del desamor. Y, sobre todo —aun sacrificando la bonita imagen de las palabras que son besos y los besos que son palabras —, sustituyó los dos tercetos por otros brillantes y memorables, que no son sino plagio del soneto del padre Tablares (supra, p. 75), que ya nadie conocería por haberse escrito casi un siglo antes y por no haberse impreso nunca sus obras.

Pero este plagio tuvo fortuna. Lo parodia Lope de Vega en *El negro de mejor amo*, donde Dulimán, deslumbrado por la hermosura de la princesa negra Sofonisba, exclama:

¡Oh, qué rostro soberano! [...].

¡Qué noche tan bella y pura! [...].

Nunca me amanezca el día

si tales las noches son,

y si el mismo sol se asombra

de ver en vos su arrebol,

jamás a mí me dé el sol,

estando a tan buena sombra [...].

¡Nunca yo buscara el día
donde esta noche tuviera!...

También lo parodia José de Valdivielso (auto El Fénix de amor):

Esta noche me cabe la vela:
ruego yo a mi Dios que no me duerma;
y si me durmiere,
ruego yo a mi Dios que no recuerde.

Lo parodia asimismo Calderón en la primera jornada de El médico de su honra:

...Consultando conmigo
estoy si despierto sueño
o si dormido discurro,
pues a un tiempo duermo y velo.
Pero ¿para qué averiguo,
poniendo a mayores riesgos
la verdad? Nunca despierte
si es verdad que ahora duermo,
y nunca duerma en mi vida

si es verdad que estoy despierto...,

y también en la tercera jornada de La vida es sueño:

A reinar, fortuna, vamos:

no me despiertes si duermo;

y si es verdad, no me aduermas.⁷

El conde de Villamediana es uno de los gongoristas más fervientes, pero en este soneto, de colores sombríos —y no fácil de interpretar—, sigue más bien los pasos de Quevedo:

¡Aguarda, sombra inquietadora! ¡Espera!

Si de causa crüel naces cobarde,

cuando mis quejas tu rigor aguarde,

será tu asombro la merced postrera.

Apareces piadosa y huyes fiera,

de tus efectos conocido alarde,

que aun sombra falta que del mal me guarde,

o bien fingido, por que amando muera.

Lisonjero traidor, tirano dueño,

su gusto obliga, su inclemencia asombra,
aleve prueba, cauteloso engaña.

Sueño enemigo, si mis glorias sueño,
con la luz que me animas me acompaña,
que en mis tormentos el alivio es sombra.

El soneto de Pedro Soto de Rojas es diáfano:

¿Por qué, di, de mis ojos, sueño blando,
los desvelados párpados no pegas?
¿Por qué a mis miembros tus licores niegas,
si por el mundo los estás regando?

De mí, porque te invoco, vas volando,
y a quien menos te busca más te llegas:
¡bien claro el arte de tus obras ciegas
con castigo crüel me vas mostrando!

Si obscuridad procuras, ¿qué tiniebla
como mis ojos? Si el silencio estrecho,
su imagen son (sin dedo) mis dos labios.

Llega, que alcázar te dará mi pecho;
gruta será mi herida, mi amor niebla,
mi llanto humor, ministro mis agravios.

Es un típico “soneto de amante desvelado”. Vale la pena glosar el hermoso primer terceto, con esa delicada invitación a quien ama la soledad y el silencio. El dedo es el de Harpócrates. (Cf. sor Juana, Primero sueño, versos 72 y siguientes: “al sosiego inducía [...] / uno y otro sellando labio oscuro / con indicante dedo, / Harpócrates, la noche, silencioso”.)

Otro contemporáneo de Quevedo, el portugués Manuel de Faria e Sousa, que pasó casi toda la vida en Madrid a sueldo de la Corona española y escribió abundantísimamente (fue historiador, editor de los Lusíadas y las Rimas de Camoens, y sobre todo incansable versificador, así en castellano como en portugués), es autor del siguiente soneto:

O, quem pudera, Albânia, sustentar-me
no que ao romper da nova luz sonhava!
Presumira que em nada me enganava,
se nunca se acabara o enganar-me.

Ditoso estar sem mim, que figurar-me
podia quanta glória eu desejava!
Mas, sentindo que o Sol me despertava,
treva eterna temi com despertar-me.

O Sonho! Quanto foras mais sabroso
se então sobrevieras tão pesado
que não te consentiras presuroso!

Venturoso me foste, se abreviado;
mas no falso, que val ser venturoso
a quem no sólido é desventurado?

La explicación del soneto está en castellano: “Deseos de vivir en engaños amorosos y bienes soñados”; pero Faria omite el dato de que no es obra original, sino simple plagio del “Dulce soñar y dulce congojarme...” de Boscán (supra, p. 63), poeta a quien ya nadie leía en esos tiempos.

He aquí otro soneto del mismo Faria:

Sonho traidor, que alguma vez sabroso
o curso atalhas da estimada vida
causando-me, da glória mais querida,
engano doce à vista, à mão penoso.

Cego, vejo de Albânia o sol fermoso;
vou a abraçar a imagem, que em fugida
como sombra se põe, qual a mordida

da serpente fatal ao trácio esposo.

Porque com sobressalto me apartaste
de aquele bem que indino logra o mundo?

Ai, Sonho, que me mentes lisonjeiro!

Creo que com indústria me ensinaste
que o logro de um desejo tão profundo
fora falso se fora verdadeiro.

“Teme el amante que le salga verdadero un mal sueño”, explica Faria; calla aquí también el hecho de que es plagio del “Sueño traidor, que alguna vez sabroso...” de Ramírez Pagán (supra, p. 73), otro poeta perfectamente olvidado a mediados del siglo XVII.

Otro más, “Em sonhos me aparece o belo objeito...” (“La amada muerta se aparece”), es imitación de “A fugitivas sombras doy abrazos...” de Quevedo, con final distinto:

...Emfin, me deixa; e por o ar correndo
derrama brancas e purpúreas rosas.
Corro a detê-la, e logo me arrependo.

Un último soneto (“Dulce sueño con la amada”) está en castellano:

Un partido clavel toqué dormido,
animado favor, estando muerto...

No se levanta mucho del suelo, como tampoco la oda “Teme el amante que le salga verdadero un mal sueño, y al contrario”, que comienza así:

¡Ay, sueño mentiroso!

¿Adónde me subiste?

¡Ay, sueño alegre y triste,

en glorias presuroso!

¿Una que me mostraste,

veloz en penas mil la transformaste?

¡Ay, dulce Gloria mía,

que aun soñada eres Gloria!...⁸

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales suyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “post mediam noctem”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“de somniis”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Lieto es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi Rhodanthe”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el *Primero sueño*, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² El Cancionero del poeta George de Montemayor, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ El Cancionero..., p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” spagnoli a Milano, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ The Cancioneiro de Évora, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) Hispanic Society of America, Nueva York, ms. B-2486 (Cancionero sevillano de Nueva York, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (Cancionero de poesías varias, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 3902 (Cancionero de poesías varias, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, Edad de Oro, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de Modern Language Notes, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecuá la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le viesen, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquivada lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseeada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecua, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Riaza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4^a ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Bleca, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. supra, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area iberica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

VIII. LOS TIEMPOS FINALES

LOS SONETOS QUE RECOJO en este capítulo muestran el desgaste y el agotamiento del tema. A veces, sin embargo, hay todavía ideas buenas. He aquí, para comenzar, el soneto de un anónimo estudiante de Alcalá:

En dura amarga ausencia, dulce sueño
mi triste pensamiento divertía,
que en la imaginación vaga envolvía
falaces sombras de mi amado dueño.

¡Qué alegre, qué contento, qué risueño
gozaba yo del bien que me ofrecía
una agradable vana fantasía
en deleitable rato, si pequeño!

Soñaba yo, Teodora, que en mis brazos
estabas, y en tranquila paz gozaba
de la mayor beldad rico tesoro.

Desperté. Quise darte mil abrazos.

Busquéte. Huiste. Y como no te hallaba,

lo que en sueños reí despierto lloro.

1

El autor del que sigue es Alonso de Salazar, que se hacía llamar “el Caballero del Fénix”:

De un letargo amoroso arrebatado,

en los lazos del sueño suspendidos

los afanes más crudos, mis sentidos

tregua a las penas dieron y al cuidado.

Del tribunal de Amor en el estrado,

de pruebas y testigos inducidos,

vistos los autos, que eran fallecidos

todos mis males ya, fue pronunciado.

Si el reposo en la pena es la guarida,

fuera no recordar más feliz suerte,
pertrecho del afán a la avenida.

Cuando el velar fue una pasión tan fuerte,
imagen es el sueño de la vida,
si el desvelo retrato es de la muerte.

2

El segundo cuarteto está escrito en lenguaje “causídico”: ante el tribunal del Amor se presentan, con pruebas y testigos, las aflicciones del amante; y, tras examinar los autos, el Amor sentencia: ‘Todos estos dolores son ya difuntos’. Los tercetos se me dificultan. Creo que dicen esto: ‘El dormir (el reposo) es el remedio de los males, pero mayor remedio fuera el olvido total, fuerte bastión (pertrecho) que ataja el torrente (la avenida) de los males de amor. El insomnio (el velar) es tan insoportable (pasión tan fuerte), que puede llamarse imagen de la muerte, mientras que el sueño, contra lo que suele decirse, es más bien imagen de la vida’.

No parece muy distinto lo que de manera más clara (dentro de su obligado barroquismo) dice Antonio de Solís:

Gozaba yo (hartito digo), yo gozaba

(¡oh sinsabor de mi fortuna injusto!),

gozaba, pues (¡gran novedad!) un gusto.

Soy infeliz: ¿quién duda que soñaba?

Fantástica una dicha me alentaba;

mas desperté, y la dicha paró en susto,

que sabe ser hipócrita un disgusto

y el mayor gusto miente, si se acaba.

Este rato de muerte fugitivo

viví, y al despertar, muerte enojosa

me fue la vida. ¡Oh riesgo de mi suerte!

¡Que muera yo de enfermedad de vivo!

¡Que una vez que la muerte me es gustosa

ha de haber sido temporal la muerte!

He aquí ahora a fray Pedro de Quirós:

Soñaba yo, querida Ardenia mía,
que Amor, por dar alivio a mi sed loca,
el aljófar nevado de tu boca
al diviso clavel robar quería.

Con mi amor el respeto competía
a que tu dulce gravedad provoca,
y el miedo por templar mi sed no poca
en dos fuentes los ojos convertía.

Visto mi llanto, de temor nacido,
y mostrando en tu risa mil auroras,
dijiste: “No haya más, pastor dormido;

mira en lo que imaginas lo que ignoras;
porque si lloras, no me has conocido,
y si me has conocido, ¿por qué lloras?”

No deja de ser atrevida, sobre todo viniendo de la cabeza de un fraile, la imagen del primer cuarteto: el amante sacia su sed en la blanca gota de rocío (aljófar) que tiene Ardenia en el bipartido clavel de los labios. El final recuerda el de “Giacea la mia virtù...” de Tasso (supra, p. 57).

El punto de partida del soneto de Juan Ovando Santarén:

Llega, blanda deidad, llega, y tus brazos

sirvan de dulce catre a mis sentidos...

es, como él mismo indica, el “Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum” de Ovidio (véase supra, p. 40). El retruécano final nos es de sobra conocido:

...Sueño infunden los astros, y dormida

la noche calla, el orbe se divierte

con tu apacible don, que le convida.

Para que viva yo, rinde mi suerte,
que para mí tu imagen es de vida,
pues sólo tengo vida con la muerte.

5

En varias ocasiones me he ocupado de José Pérez de Montoro, muy relacionado con sor Juana. Entre otras cosas, fue él —seguramente por voluntad de la condesa de Paredes— quien en 1689 saludó, en nombre de los poetas españoles, la aparición de la Inundación castálida. Murió en 1694 (un año antes que sor Juana). Sus poesías no se imprimieron en vida suya; más de cuarenta años después de su muerte, un admirador las editó en dos gruesos volúmenes. Del primer volumen procede lo siguiente: “A un galán que, despreciado de su dama, soñó que merecía la última fineza, y al tiempo de lograrla despertó, y se queja en este soneto”:

¿Por qué el mentido gusto se abalanza
del sueño a la apacible tiranía,
si no bien se posee la alegría
cuando vuelve el temor la confianza?

Soñé, Lisi, lograda mi esperanza,

que sólo —en tu desdén y mi porfía—
al son de una caduca fantasía
hiciera la fortuna tal mudanza.

Soñé que te gozaba, y tú me hiciste
despertar con el susto de dejarme.
Aun soñada, crüel conmigo fuiste,

pues llego a conocer que, al despertarme,
de la muerte a la vida me volviste
por no hallar otro modo de matarme.

6

Para entender el verso 4 hay que tener en cuenta que volver significaba también ‘revolver’ (por ejemplo “volver el agua”): la confianza o fe en el hermoso sueño queda revuelta, enturbiada, por el temor. El segundo cuarteto dice, en esencia, que sólo un caduco sueño podía poner fin al desdén de Lisi y a la porfía del amante.

Al final de esta serie de poetas tardíos está el notable brasileño Gregório de Matos (1633-1696), que escribió dos sonetos de sueño erótico. He aquí el

primero:

**Adormeci ao som do meu tormento,
e logo, vacilando a fantasia,
gozava mil portentos de alegria,
que todos se tornaram sombra e vento:**

**sonhava que gozava o pensamento
com liberdade o bem que mais queria.
Fortuna venturosa, claro dia!
Mas ai!, que foi um vão contentamento.**

**Estava, Cloris minha, possuindo
desse formoso gesto a vista pura,
alegres glórias mil imaginando;**

**mas acordei, e tudo resumindo,
achei dura prisão, pena segura.
Oh, quem sempre estivera assim sonhando!**

El epígrafe dice: “Sonho que teve [o poeta] com uma dama estando em cadeia”, o sea ‘en la cárcel’. A esta circunstancia aluden el “tormento” del verso 1 y la “dura prisión” del penúltimo.

7

He aquí su segundo soneto:

Ai, Custódia! sonhei, não sei se o diga:
sonhei que entre meus braços vos gozava.
Oh, se verdade fosse o que sonhava!
Mas não permite Amor que eu tal consiga.

O que anda no cuidado, e dá fadiga,
entre sonhos Amor representava
no teatro da noite, que apartava
a alma dos sentidos, doce liga.

Acordei eu, e feito sentinela
de toda a cama, pus-me uma peçonha
vendo-me só sem vos, e em tal mazela.

E disse, porque o caso me envergonha:

“Trabalho tem quem ama e se desvela,

e muito mais quem dorme e em falso sonha”.

8

Los dos primeros versos proceden, por supuesto, del “¡Ay, Floralba!” de Quevedo, pero después el soneto sigue un camino diferente. Los dos últimos versos podrían servir como resumen epigramático de no pocos sonetos de sueño erótico: si el amante desvelado por los desdenes de la dama sufre mucho, sufre mucho más el que duerme y tiene un sueño placentero pero mentiroso. Matos —que, por cierto, escribió en castellano media docena de sonetos y diez series de décimas— hizo varias otras imitaciones de Quevedo, y también de Góngora. En estas fechas los poetas españoles eran para los de habla portuguesa lo que anteriormente habían sido los italianos para los españoles.

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales suyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “*post mediam noctem*”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“*de somniis*”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Líeo es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi Rhodanthe”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el Primero sueño, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ *El Cancionero...*, p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” *spagnoli a Milano*, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ *The Cancioneiro de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) *Hispanic Society of America*, Nueva York, ms. B-2486 (*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) *Biblioteca de Palacio*, Madrid, ms. II-617 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) *Biblioteca Nacional*, Madrid, ms. 3902 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, Edad de Oro, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de Modern Language Notes, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecuá la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le viesen, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquiava lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseedada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecua, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Riaza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4ª ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Blecua, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. supra, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area ispanica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

IX. SUEÑO E IMAGINACIÓN

EL ESTAR CON LOS PÁRPADOS ABIERTOS, a la luz del sol (o de una lámpara), no es obstáculo para soñar. Todo el día pensamos, recordamos, imaginamos, deseamos, soñamos. Vale la pena releer la confidencia que sor Juana le hace a sor Filotea de la Cruz acerca de sus “cogitaciones” diurnas:

...Esto es tan continuo en mí, que no necesito de libros; y en una ocasión que, por un grave accidente de estómago, me prohibieron los médicos el estudio [o sea la lectura], pasé así algunos días, y luego les propuse [les hice ver] que era menos dañoso el concedérmelos, porque eran tan fuertes y vehementes mis cogitaciones, que consumían más espíritus [más energías] en un cuarto de hora que el estudio de los libros en cuatro días, y así se redujeron [se vieron precisados] a concederme que leyese. Y más: que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa [...], sino todo lo contrario: la imaginativa suele actuar en sueños] más libre y desembarazada, confiriendo [repasando, analizando] con mayor claridad y sosiego las especies [las impresiones sensoriales] que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande [!],¹ y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta.

Algo parecido dice en el Primero sueño: en las horas de vigilia está activa la fantasía, calibrando los mensajes que llegan por los sentidos, pero cuando dormimos está completamente liberada de esa tarea, de manera que se pone a producir cuantas imágenes se le antojen. Hay, pues, una gran diferencia de grado. Paradójicamente, los sueños pueden tener mayor concentración, mayor intensidad, que las imaginaciones diurnas. Es doctrina antigua. La resume a comienzos del siglo XVI el aristotélico doctor Pedro Ciruelo. Aparte de los sueños de “causa natural” —dice—, hay los de “causa moral”:

es el caso de los “hombres de negocios y de letras” enfrascados en sus obsesiones; “los que andan muy codiciosos de mercaderías, o en pleitos, o en algunas cuestiones muy dificultosas de ciencias, algunas veces en sueños aciertan mejor que cuando velan; la causa es que está la fantasía del hombre más desocupada que velando”.² Las imaginaciones dolorosas del amante infeliz aparecen repetidamente en los sonetos de sueño erótico venturoso para formar con él una especie de claroscuro. Pero hay sonetos en que el soñar se hace a un lado y sólo queda el fantasear diurno. Esta modalidad aparece por primera vez en Ausiàs March. Algunos — dice— se deleitan en los sueños, pero otros caen en poder de dolorosas imaginaciones:

Axi com cell qui 'n lo somni es delita
e son delit de foll pensament vé,
ne pren a mí que 'l temps passat se tè
l'imaginar qu'altre bè no hi habita,

sentint venir l'aguayt de ma dolor,
sabent de cert que en ses mans he de jaure,
temps de venir en ningun bè 'm pot caure,
ço qu'es no res en mí es lo milhor.

Ausiàs March (1397-1459) es muy anterior a Jorge Manrique y a Garcisánchez de Badajoz. (Los poetas catalanes de los siglos XIV y XV fueron mucho más “modernos” que los castellanos, porque se familiarizaron a muy buena hora con el humanismo y con Dante y Petrarca.)³

El poema de Ausiàs March fue transformado en soneto castellano

por Juan Boscán:

Como aquel que en soñar gusto recibe,
su gusto procediendo de locura,
así el imaginar, con su figura,
vanamente su gozo en mí concibe.

Otro bien en mí, triste, no se escribe,
sino es aquel que mi pensar procura;
de cuanto ha sido hecho en mi ventura,
lo solo imaginado es lo que vive.

Tiene mi corazón de ir adelante
viendo estar su dolor puesto en celada,
y así revuelve atrás en un instante

a contemplar su gloria ya pasada.

¡Oh sombra de remedio inconstante:
ser en mí lo mejor lo que no es nada!

(Obsérvense los tres verbos casi sinónimos: imaginar, pensar, contemplar.)

Otro tanto hizo Diego Hurtado de Mendoza, uno de los primeros seguidores de Boscán y Garcilaso:

Como el hombre que gusta de soñar
y nace su holganza de locura,
me viene a mí con este imaginar
que no hay en mi dolencia mejor cura.

Puso Amor en mi mano mi ventura,
mas puso la peor, pues el penar
me hace por razón desvariar
como el que, viendo, vive en noche oscura.

Veo venir el mal; no sé huir;
escojo lo peor cuando es llegado;
cualquier tiempo me estorba la jornada.

¿Qué puedo yo esperar del porvenir
si el pasado es mejor por ser pasado?
que en mí siempre es mejor lo que no es nada.⁴

Camões se dirige a esos pensamientos obsesivos, a esa torturadora “fantasía”:

Pensamentos, que agora novamente
cuidados vãos em mim ressuscitais,
dizei-me: ainda não vos contentais
de terdes quem vos tem tan descontente?

Que fantasia é esta, que presente
cada hora ante meus olhos me mostrais?
Com sonhos e com sombras atentaís
quem nem por sonhos pode ser contente?

Vejo-vos, pensamentos, alterados,
e não quereis, de esquivos, declarar-me
que é isto que vos traz tão enleados?

Não me negueis, se andais para negar-me;
que, se contra mim 'stais alevantados,
eu vos ajudarei mesmo a matarme.⁵

Todo lo que tiene de sombrío la fantasía de Camões lo tiene de luminoso la de fray Luis de León en el siguiente soneto, que parece desarrollo de un verso de Garcilaso, “Ausente, en la memoria la imagino” (soneto “De aquella vista pura y excelente...”):

“Agora con la aurora se levanta
mi luz; agora coge en rico ñudo
el hermoso cabello; agora el crudo
pecho ciñe con oro, y la garganta;

agora, vuelta al cielo, pura y santa,
las manos y ojos bellos alza, y pudo
dolerse agora de mi mal agudo;
agora, incomparable, tañe y canta”.

Ansí digo, y, del dulce error llevado,
presente ante los ojos la imagino,
y lleno de humildad y amor la adoro;

mas luego vuelve en sí el engañado
ánimo y, conociendo el desatino,
la rienda suelta largamente al lloro.

El amante piensa morosamente en una mujer encantadora, que
despierta y se despereza y se acicala y toma el laúd y se pone a
cantar (un imaginar no distinto del soñar); y la conclusión es la de
los sonetos de sueño erótico: el llanto en que queda sumido el pobre
amante. Quien sólo conozca al fray Luis horacianamente conciso de

las odas, podrá sorprenderse ante un soneto tan efusivo y tan “manierista” (en el sentido que he dado a esta palabra). Su nobilissima visione bien podría estar firmada por Herrera (sobre todo si en el verso 2 escribimos con mayúscula “mi Luz”, que es como llamó Herrera a la dama de sus pensamientos).

Es notable el contraste entre el soneto de fray Luis y el de Quevedo que ahora viene:

Aguarda, riguroso pensamiento,
no pierdas el respeto a cuyo eres.
Imagen, sol o sombra, ¿qué me quieres?
Déjame sosegar en mi aposento.

Divina Tirsis, abrasarme siento;
sé blanda como hermosa entre mujeres;
mira que ausente, como estás, me hieres;
afloja ya las cuerdas al tormento.

Hablándote a mis solas, me anochece;
contigo anda cansada el alma mía;
contigo razonando me amanece;

tú la noche me ocupas y tú el día;
sin ti, todo me aflige y entristece,

y en ti, mi mismo mal me da alegría.

Quevedo termina con la palabra alegría; fray Luis, con la palabra lloro; pero en el cuerpo de los sonetos ocurre lo contrario: en la imaginación de fray Luis hay una apacible alegría, hay sonrisa, hay éxtasis; en la de Quevedo hay recriminaciones y quejas, dirigidas primero al pensamiento⁶ y después al objeto del pensamiento. Esa Tirsis en quien el amante piensa día y noche es un verdugo que lo ha puesto en el potro y le aprieta más y más las cuerdas; es una enemiga que lo apuñala, una obsesión que le tiene “cansada” el alma. En resumen: dos maneras distintas de “emplear el tiempo” del interminable pensar.

Abundan los sonetos que ponderan la osadía del “pensamiento” puesto en una dama altiva e inaccesible, osadía parangonable con la de un Ícaro y un Faetonte. Prescindo de ellos,⁷ y atiendo sólo a los que insisten en la terquedad del pensamiento, en el obsesivo estar imaginando. Y hay cuatro de fines de siglo XVI y comienzos del XVII que apostrofán justamente a la Imaginación, a semejanza de los que apostrofán al Sueño. El primero en orden cronológico —y también en orden artístico— es el de Góngora:

¡Varia imaginación, que, en mil intentos,

a pesar gastas de tu triste dueño

la dulce munición del blando sueño,

alimentando vanos pensamientos!

Pues traes los espíritus atentos

sólo a representarme el grave ceño

del rostro dulcemente zahareño

(gloriosa suspensión de mis tormentos),

el sueño, autor de representaciones,

en su teatro, sobre el viento armado,

sombras suele vestir de vulto bello:

síguele; mostraráte el rostro amado,

y engañarán un rato tus pasiones

dos bienes, que serán dormir y vello.

Góngora tomó como modelo el “Pensier, che mentre di formarmi tenti...” de Tasso (supra, p. 56), pero su soneto, escrito a los 23 años, es más elaborado, más exquisito, mucho más bello. Basta comparar el primer terceto de uno y otro. Tasso se limita a decir que el sueño suele fingir el semblante y la voz de la dama esquiva; Góngora desarrolla maravillosamente la idea: el sueño es un “autor de representaciones”, es decir, empresario o director de una compañía teatral: el “autor” contrata actores, dispone los decorados, elige el vestuario, dirige la acción. (De manera parecida, como vimos, p. 53, Francesco Beccuti había visto el sueño como “arquitecto” de un suntuoso palacio.) Creo útil reproducir la nota que acompaña a este soneto en mis *Fiori di sonetti*: hay que sobreentender un nexo entre el segundo cuarteto y el primer terceto: ‘Pues tanto insistes, ¡oh imaginación mía!, en representarme un rostro bello pero de gesto arisco [pues tan buena representante (‘actriz’) has demostrado ser], te propongo que te unas a esa espléndida compañía teatral dirigida por el Sueño: así el bello rostro podrá mostrármese afable (y, además, dejará de atormentarme el insomnio’. Los dos sonetos, el de Tasso y el de Góngora, nos hacen pensar en el epigrama del viejo Agatías (supra, p. 44), con su ruego a las madrugadoras y parleras golondrinas: “Dejadme reposar un breve instante, / y entre sueños tal vez la fantasía / querrá

mostrarme aquel gentil semblante”.

El segundo soneto es de Gabriel López Maldonado:

Dura imaginación, que entre memorias
tan amargas y tristes me deshaces,
¿qué ves allí que así te satisfaces
de entrar en cuenta con robadas glorias?

¿Para qué es fabricar vanas historias,
vanos discursos, como agora haces,
rota la guerra, rotas ya las paces,
roto el curso también de mis vitorias?

La guerra a fuego y sangre declarada,
de paz sin esperanza ni concierto,
mis vitorias en mano ajena puestas,

¿quién te aconseja, pues (¡ay desdichada!),
que procures vivir, sabiendo cierto
que ha de matar cualquiera cosa déstas?⁸

Aquí la Imaginación es la implacable capitana de un escuadrón de

cuitas amorosas. Si cualquiera de ellas basta para dar muerte al enamorado, ¿por qué se empeña en discurrir más acciones militares? La idea se parece a la del soneto de Garcilaso “En fin a vuestras manos he venido...”: “[he sido] yo guardado / para que sólo en mí fuese probado / cuánto corta una espada en un rendido”.

El tercero es de Juan de Arguijo:

Ciega imaginación que, cual el viento
ligera, representas las pasadas
horas de mi placer, que ya trocadas
contemplo y lloro en áspero tormento.

Negras sombras que al vago pensamiento
os ofrecéis y, de rigor armadas,
causáis, en mi desdicha conjuradas,
dolor al alma, guerra al sufrimiento.

Si de mi vida el miserable estado
merece compasión, si ablanda el ruego
esa aspereza de piedad ajena,

permitidme que, en llanto desatado
cual lluvia al Noto, me deshaga, y luego
tendrá fin vuestro espanto, fin mi pena.⁹

También aquí la Imaginación es una sádica guerrera. Son de notar los encabalgamientos del primer cuarteto, intento de imitación, quizá, de lo que sistemáticamente había hecho Giovanni della Casa (supra, p. 52).

El cuarto, obra de un “Incógnito”, tiene un mérito indiscutible: el tour de force de los esdrújulos:

Vana imaginación que, hecha Tántalo,
en los cristales de un dibujo angélico
el ejemplar contemplas de un famélico
a quien, si su mal sientes, desencántalo;

dale la mano y del temor levántalo
para que llegue al pabellón estético
de su beldad, o, en el estruendo bélico
de su confuso amor, en canto encántalo;

oprímelo en el caos do vive trémulo
sin ver el carro de Faetón lucífero,
por ser de Tetis el asiento lúgubre;

pero no des lugar que en más mortífero
trance le ponga su letargo fúnebre,

que basta que al Amor tenga por émulo.¹⁰

Ahora bien, fuera de ese mérito “indiscutible” —porque sería una mezquindad reprocharle al autor la mínima imperfección de la rima lúgubre/fúnebre—, ¿tiene algún otro mérito el soneto del Incógnito? Yo creo que sí, porque no es sólo cuestión de meter esdrújulos que rimen. Lo que pasa es que un lector actual carece ya de la paciencia que tenía el del siglo XVII frente a ciertas poesías “de ingenio”.¹¹ Sólo una lectura detenida puede hacernos ver cómo el poeta, venciendo las tremendas constricciones de las rimas esdrújulas, consigue exponer una idea coherente, no muy distinta de la de los tres sonetos precedentes. La lectura detenida equivale a una traducción, y no cabe duda de que esta traducción era más fácil para los lectores del siglo XVII que para nosotros. Intentaré una paráfrasis: ‘Oh loca imaginación, contempla en qué miseria estoy por tu culpa, muerto de hambre (famélico) y de sed como Tántalo, pues así como éste tiene delante un agua cristalina que no puede beber, así estoy yo ante la imagen celestial de esa mujer inaccesible; y si te duele mi mal, remédiamelo...’ (El resto de la tarea se lo dejo al lector. En el verso 6, el pabellón estético es obviamente el ‘cielo estrellado’.)

Con todas sus variantes y diferencias, los “sonetos de Imaginación” que se han visto en este capítulo tienen como único fundamento el amor. Amor ocupa las cavilaciones, provoca las coléricas o resignadas reflexiones, mantiene insomnes a los amantes, les hace exhalar quejas y suspiros y derramar ardientes lágrimas. Parece que a ningún poeta se le ocurrió componer un “soneto de Imaginación” cuya sustancia única fuera el odio. A quien se le ocurrió fue a sor Juana:

Silvio, yo te aborrezco, y aun condeno
el que estés de esta suerte en mi sentido;
que infama al hierro el escorpión herido,

y a quien lo huella, mancha inmundo el cieno.

Eres como el mortífero veneno
que daña a quien lo vierte inadvertido,
y, en fin, eres tan malo y fementido,
que aun para aborrecido no eres bueno.

Tu aspecto vil a mi memoria ofrezco
(aunque con susto me lo contradice)
por darme yo la pena que merezco:

pues, cuando considero lo que hice,
no sólo a ti, corrida, te aborrezco,
pero a mí por el tiempo que te quise.

En este soneto, según el epígrafe que le puso Francisco de las Heras, la autora “dice que aún no quisiera aborrecer a un indigno sujeto, por no tenerle así más cerca del corazón”. No es muy adecuado este epígrafe. Se aplica sólo a los cuartetos, cuyas memorables imágenes —la asquerosa sabandija, el lodazal inmundo, el letal veneno— no son sino énfasis de un lugar común: ¿quién no desea aniquilar y expulsar de la cabeza un mal recuerdo? Pero —¡sorpresa!— los tercetos son una negación radical de lo que dice el epígrafe: en ellos, sin aflojar un momento el énfasis, declara la autora que, por mucho que le cueste vencer su repugnancia (verso 10), no tiene intención alguna de olvidar a ese indigno sujeto: quiere conservarlo “cerca del corazón” lo más posible. El objeto del “interminable

pensar” será ese Silvio a quien ella, ciegamente, amó en un tiempo. Si en los cuartetos dice: ‘Mi voluntad insiste en hundir a ese infame en un mar de olvido’, en los cuartetos se encara a esa voluntad suya y le dice: ‘Pues bien, no te saldrás con la tuya: Silvio estará siempre en mi pensamiento; quiero que el odio que le tengo no se extinga nunca’. ¡Prodigioso triunfo de la Imaginación!

Uno de los juegos poéticos de los siglos de oro era escribir parejas de sonetos “contradictorios”: el segundo reproducía todas las palabras-rimas del primero, pero diciendo todo lo contrario. Así dos de sor Juana, impresos uno a continuación del otro en la Inundación castálida: “Dices que yo te olvido, Celio,y mientes...” y “Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes...” (bastante arduos los dos). De manera análoga, a continuación de “Silvio, yo te aborrezco...”, podría ir este otro, que es su antítesis cabal:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:

que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,

poco importa burlar brazos y pecho

si te labra prisión mi fantasía.¹²

El “¡Detente, sombra!” recuerda el “¿Dó vas?” de Herrera (p. 86), el “¡Tente, aguarda!” de Bartolomé Leonardo (p. 105), el “¡Aguarda, sombra inquietadora!” de Villamediana (p. 126).¹³ La imagen —la sombra— del ser querido huye y el amante le ruega (pero en vano): “¡Quédate!” El epígrafe de “Detente, sombra”, según el cual este soneto “contiene una fantasía contenta con amor decente”, es aún más inadecuado que el otro: contenta suena prácticamente a ‘resignada’, y amor decente sugiere un amor ordenado y sensato. Pero sor Juana va mucho más allá. La sombra del “bien”, la imagen siempre presente de la persona con quien su alma ha estado unida como el acero con el imán, se obstina en desaparecer de su vida. Como si el “programa” de ese ser encantador hubiera sido seducirla para luego alejarse sin comprometerse, sin responder con fuego al fuego, echándolo todo al mar del olvido. Su voluntad es huir. ‘Pues bien —le dice sor Juana—, no te saldrás con la tuya: tú te quedarás siempre conmigo porque nunca dejaré de pensar en ti’. De nuevo, ¡triunfo de la Imaginación!¹⁴

Pero sor Juana no escribió “Detente, sombra” a continuación de “Silvio, yo te aborrezco”. Los escribió en momentos distintos: el primero está en la Inundación castálida (1689) y el otro en el Segundo volumen (1692). Y no se trata de un juego poético como el de la pareja “Dices que yo te olvido” y “Dices que no te acuerdas”; no están hechos “por los mismos consonantes”. A mí me parece que “Detente, sombra” pertenece al nutrido grupo de poesías compuestas por sor Juana después de abril de 1688, que fue cuando la condesa de Paredes regresó a España, dejando a su adoradora hundida en nostalgias y cavilaciones. La monja adoró a la virreina porque ésta fue su gran protectora, sí, pero en medida mucho

mayor porque fue, en verdad, el amor de su vida.¹⁵ Y es un hecho que sor Juana caviló y caviló sobre el misterio del amor y sus peripecias: amor y correspondencia, amor y desamor, amor y celos, amor y ausencia, amor y olvido, amor y odio, amor y muerte. Baste pensar en el tríptico sonetil de las “encontradas correspondencias”: ‘Yo adoro a Fabio, pero Fabio no hace caso de mí; en cambio, Silvio me acosa todo el tiempo y yo lo aborrezco’.¹⁶ A toda esa serie de efusiones líricas les estaría bien el título Amor es más laberinto. Más concretamente, “Detente, sombra” pertenece al grupito de poesías en que sor Juana expresa el miedo de ser olvidada por su querido “Fabio”, o sea por María Luisa.

Desde luego, tanto “Detente, sombra” como “Silvio, yo te aborrezco” pueden someterse a un análisis retórico; el analizador descubrirá inmediatamente la figura llamada hipérbole; y, si está al corriente de la poesía del siglo XVII, dirá probablemente que ambos sonetos están muy por encima del nivel ordinario en cuanto a hipérbole. Pero ese análisis no hace ninguna falta. Claro que sor Juana habla enfáticamente, pero es porque está diciendo cosas que le importan vitalmente: ‘Fabio vivirá siempre en mí’; ‘Maldigo el tiempo en que quise a Silvio’.

Ahora bien, ¿quién es “Silvio”? Yo creo poder responder a esta pregunta: En su autobiográfica Respuesta a sor Filotea, sor Juana declara inequívocamente que, a diferencia de las mujeres que deciden entregarse a Dios (esto es, que tienen vocación de monjas), lo que ella decidió, y desde muy tierna edad, fue entregarse al estudio (la lectura, la literatura). Si el padre Antonio Núñez logró hacerla monja, fue gracias al irresistible argumento de que el claustro le daría tiempo para el estudio; pero, siendo su idea de “estudio” muy distinta de la de sor Juana, todo el tiempo estuvo controlando sus lecturas, que es como decir que se adueñó de su vida; llega entonces la condesa de Paredes, que inmediatamente ve cuál es la verdadera “vocación” de sor Juana, y simpatiza con ella, y ella se echa gozosamente a leer y escribir cuanto quiere; el padre Núñez se empeña en seguir controlándola, y entonces ella se sacude el tiránico yugo y limpiamente se deshace de su confesor. Su Carta de despedida dice, en esencia: ‘Imposible negar que a usted lo quise mucho en un tiempo, pero esto se acabó, a causa de su actitud para conmigo’. Está escrita muy ad personam, y por eso su tono es

cortés, medido, salvo gritos ocasionales como “Rebosan ya en el pecho las quejas”. El soneto, en cambio, gracias a la “despersonalización”, es un grito continuo.¹⁷ Todo es muy simple. Hubo en la vida de sor Juana dos figuras de enorme trascendencia: una eminentemente favorecedora de sus inclinaciones (María Luisa: Fabio) y otra eminentemente estorbadora (el padre Núñez: Silvio).

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales suyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “*post mediam noctem*”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“*de somniis*”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Líeo es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi *Rhodanthe*”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el Primero sueño, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ *El Cancionero...*, p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” spagnoli a Milano, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ *The Cancioneiro de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) *Hispanic Society of America*, Nueva York, ms. B-2486 (*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) *Biblioteca de Palacio*, Madrid, ms. II-617 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) *Biblioteca Nacional*, Madrid, ms. 3902 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de *Modern Language Notes*, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecuá la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le viesen, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquivada lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseeada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecua, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Rianza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4^a ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Bleca, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. supra, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area ispanica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

X. OTRAS DERIVACIONES

HASTA AQUÍ, LA ÚNICA VOZ FEMENINA que se ha escuchado es la de sor Juana. Por eso resulta anómalo este soneto de Ramírez Pagán:

Albano, un sobresalto me despierta
cuando del dulce sueño soy vencida:
que está de ajena mano poseída
la prenda que yo tuve por más cierta.

Sin ti, yerma la playa está y desierta,
y mucho más la fe que me es debida.
Si se entretuvo hasta aquí mi vida,
acabe ya, pues la esperanza es muerta.

Mas, después que llegó mi desengaño,
vivo muriendo, que este pasatiempo
es el remate de esperanzas vanas.

Y así es mejor vivir para mi daño
y tu vergüenza, porque andando el tiempo

verás lo que perdiste, y lo que ganas.¹

Habla una mujer enamoradísima y abandonada. La “situación” se enuncia en los dos primeros versos: es uno de esos casos en que, al caer en brazos de Morfeo, despertamos súbitamente con el corazón sobresaltado. La mujer ha tenido apenas un comienzo de “dulce sueño” cuando es sacudida por la consciencia de la amarga realidad: Albano ama a otra. Los otros doce versos son una reflexión sobre lo que acaba de suceder: ‘Tú, Albano, fuiste mi vida. El dulce sueño ha sido un “pasatiempo” cruel, pues veo que te he perdido para siempre; no me queda sino morir. ¡Pero no! Prefiero vivir, aunque me duela, para que la vergüenza y el arrepentimiento te torturen como mereces’. (Es, a más de un siglo de distancia, una especie de antecedente del “Silvio, yo te aborrezco...” de sor Juana; pero no hay ninguna probabilidad de que ella conociera la Floresta de Ramírez Pagán.)

He aquí otro extraño soneto del siglo XVI:

La noche que siguió a aquel caso horrible,
cuando el divino sol que me alumbraba
el alma con sus rayos y alegraba
se hizo de mis ojos invisible,

sentí una sombra de visión [te]rrible
que ante mi propio ser representaba,
diciéndome con voz que me asombraba:
“No esperes verla más, que no es posible”.

De temor desperté, muy más helado
que el mármol duro, aunque no durmía,
hallándome mi pecho bien mojado

del llanto grande que por ti hacía,
no sabiendo si aquesto había soñado
o era flaqueza de la fantasía.²

El primer verso nos lleva a Petrarca, “La notte che seguí l’orribil caso...” (supra, p. 48). Pero el resto del soneto sigue otro camino, pues la dama no está muerta. Es casi irritante la ambigüedad de los tercetos: el anónimo poeta no sabe si ha soñado o si ha sido un devaneo de la fantasía: “desperté —dice—, aunque no durmía”.

Aún más extraño es el soneto de Francisco de Terrazas, patriarca de los poetas italianizantes nacidos en México:

Soñé que de una peña me arrojaba
quien mi querer sujeto a sí tenía,
y casi ya en la boca me cogía
una fiera que abajo me esperaba;

yo, con temor, buscando procuraba
de dónde con las manos me tendría:
al filo de una espada la una asía

y a una hierba la otra mano echaba;

la hierba, a más andar, se iba arrancando,

la espada iba la mano deshaciendo,

y yo sus crudos filos apretando.

¡Oh mísero de mí! ¡Qué mal me entiendo,

pues huelgo verme estar despedazando

de miedo de acabar mi mal muriendo!³

Es una notable escenificación del rechazo del ser amado y la perseverancia del amante: éste, arrojado a un despeñadero por la dama, se agarra, para no caer, de donde puede: de una espada filosa y de una hierba deleznable; fatalmente caerá de un momento a otro al fondo del abismo, donde lo aguarda un tigre hambriento... ¡Qué espantosa pesadilla!

Juan Téllez Girón, marqués de Peñafiel y padre del famoso duque de Osuna, fue aficionado a los versos en sus años mozos. He aquí el “Soneto que envió el marqués de Peñafiel a Cristóbal Mosquera de Figueroa”:

Sonaba yo, señora, si me acuerdo,

lo que aun por sueños no queréis tampoco:

sonaba que yo todo toda os toco,

ganando un sumo bien, que ahora pierdo.

¡Dulce soñar, tristísimo recuerdo,
sabroso paso, aunque durase poco!
Hazañas son de Amor despertar loco
un hombre que soñando fue tan cuerdo.

Diome el Amor soñando este contento
para que, despertando, me advirtiese
que es dios y puede darme lo imposible,

o para que, por mí y en este cuento,
cualquier hombre discreto conociese
que Amor, si no es soñando, es insufrible.

Parece, al principio, que estamos ante un soneto “normal” de sueño erótico —y es digna de subrayarse la sensualidad del verso 3—, pero ya a mitad del segundo cuarteto hay un sorprendente cambio de dirección: el poeta, hombre “cuerdo” —no como esos pobres enloquecidos por los desdenes de una dama—, está irritado porque su sueño fue tan deleitoso, que despertó todo alborotado, hecho un “loco”. La idea se desarrolla en los tercetos. ¿Qué diablos sucede? Una de dos: o el Amor ha querido simplemente demostrar que para él todo es posible, o bien ha decidido darles a los muchos locos una lección útil: andar de enamorados es una soberana lata. ¡Tal es la opinión de Cupido!

El marqués estaba obviamente satisfecho de su soneto, y por eso se lo envió a Mosquera de Figueroa. Pero éste, amigo y secuaz de Fernando de Herrera, mal hubiera podido apreciar un cinismo tan contrario a los deliquios herrerianos. He aquí su reacción:

El tierno amante que durmiendo vela
no reposa de noche ni de día,
con temor que su bien y su alegría
le deja, desampara y desconsuela;

el alma triste con sudor se hiela,
pertúrbanle los celos a porfía,
y, para conhortar su fantasía,
Amor con leve sueño le consuela.

En esta vanidad, Amor te ofrece
su gloria, y de ella gozas, joven, cuando
representas la imagen de la muerte:

él con divinos dones te engrandece,
pues durmiendo te da lo que velando
a los demás negó su dura suerte.⁴

O sea: el amor no es “insufrible”, como tú dices; el enamorado acepta los sufrimientos que causa, y tú debieras agradecerle el consuelo “divino” que te ha dado.

Nunca se subyará lo bastante la independencia de los hermanos

Argensola respecto del petrarquismo imperante.⁵ El soneto de Lupercio “Al sueño”, por ejemplo, no tiene nada en común con los muchos que hasta aquí se han visto:

Imagen espantosa de la muerte,
sueño crüel, no turbes más mi pecho
mostrándome cortado el nudo estrecho,
consuelo solo de mi adversa suerte.

Busca de algún tirano el muro fuerte,
de jaspe las paredes, de oro el techo,
o el rico avaro en el angosto lecho
haz que temblando con sudor despierte:

el uno vea el popular tumulto

romper con furia las herradas puertas,
o al sobornado siervo el hierro oculto;

el otro, sus riquezas descubiertas
con llave falsa o con violento insulto,
y déjale al amor sus glorias ciertas.

Dice Octavio Paz que este soneto “no [está dedicado] al sueño, sino en contra suya”.⁶ Me temo que, deslumbrado por el impresionante primer verso, no leyó despacio el resto. No es el sueño el objeto del apóstrofe, sino una pesadilla. Lupercio goza de las “glorias ciertas” del amor. Es, como Boscán, un hombre dichosamente casado. En el verso 4 menciona, sí, su “adversa suerte”, pero se referirá a los contratiempos y sinsabores ordinarios de la vida; y, además, tiene para ellos el “consuelo” conyugal. Habrá que entender, probablemente, que el poeta soñó muerta a su mujer (que se llamaba María Bárbara de Albión). ¡Él no se merece un sueño tan espantoso! Y, como para ayudarle a la pesadilla a ejercer más certeramente su oficio, le brinda dos magníficos ejemplos de hombres que, ellos sí, bien merecida tienen su visita: el tirano y el avaro: ‘Si te decides por el primero, haz que sueñe cómo las fuertísimas puertas de su palacio caen derribadas por la plebe enfurecida, o, si no, cómo el esclavo sobornado saca ya el puñal oculto. Y si eliges al segundo, haz que sueñe que le roban sus tesoros con ruido y violencia, o que le abren sigilosamente las arcas con una ganzúa. (La construcción de este soneto es impecable.)

Otro poeta ajeno al petrarquismo es Bernardino de Rebolledo, que pasó buena parte de su vida fuera de España (sobre todo como diplomático en los países escandinavos), y en cuya producción poética domina lo moral y lo didáctico. El soneto siguiente se parece algo al de Lupercio por el contenido, aunque ciertamente no por la forma:

Mariposa a la lumbre de unos ojos,
siempre abrasado, nunca consumido,
mi pensamiento dulcemente ha sido
ciego por elección, no por antojos.

Ausente, a los bellísimos despojos

donde el pincel su límite ha excedido
daba la vista, y el deseo atrevido,
bebiendo llamas, mitigaba enojos.

Arrebátame el sueño la hermosura,
a su vano teatro la traslado
tan viva, que despierto me engañara;

logré reflejos de su lumbre pura;
huyó el error, llevó mi prenda amada.

¡Nunca durmiera, o nunca despertara!⁷

El hermetismo de este soneto sería casi total si no fuera por el epígrafe: “A la pérdida de un retrato, estando durmiendo”. No será ocioso intentar una glosa. El poeta adora a una dama, muy verosímilmente su mujer. (La mariposilla nocturna que da vueltas en torno a la llama es metáfora casi lexicalizada del amante fiel.) Ausente de ella, mitiga su saudade con un hermoso retrato en que el pincel se excedió a sí mismo, pero sueña que este retrato ha desaparecido; y he aquí que el sueño le presenta entonces a la persona misma: ¡maravillosa sustitución! El verso final recuerda el final de “¡Ay Floralba...!” (p. 124), tal como el “vano teatro” recuerda el teatro de Góngora “sobre el viento armado” (p. 143). Confieso que no entiendo el penúltimo verso: “huyó el error, llevó mi prenda amada”.

He aquí ahora un soneto del hispano-mexicano Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), a quien admiró e imitó sor Juana:

Soñaba, ¡ay dulce Cintia!, que te vía,
mejor diré, que ciego te miraba,
pues si eclipse en tus ojos contemplaba,
miento si digo que tu luz tenía:

Soñéte muerta, y como no podía
aun en sueños vivir, si te admiraba
imagen muerta, el sueño que en mí obraba
de la muerte otra imagen me fingía.

Resucité del sueño pavoroso,
y hallé que enferma estabas: no es tan fiera
la pena cruel que en mi dolor se funda,

que en mi desdicha vengo a ser dichoso,
pues teniendo presente la primera,
no pudo darme muerte la segunda.⁸

En este caso, el epígrafe es bien claro: “Un amante, soñando que su dama era muerta, halló, despierto, que estaba enferma”. Por eso dice al final: ‘En comparación con la primera pena (soñarte muerta), la segunda (saberte enferma), que bien hubiera podido matarme de tristeza, ha sido más bien una alegría’.

Pérez de Montoro, con quien ya nos hemos encontrado (p. 133), es

autor del siguiente:

Soñé, Lisi, soñé una tiranía
que en el mío tu pecho ejecutaba,
y no pude sentir que la soñaba,
aunque pude soñar que la sentía.

Duraba del ensueño la porfía,
y yo, viendo lo mucho que duraba,
indeciso creí lo que dudaba,
satisfecho dudé lo que creía.

Disperté con el susto: ¡feliz suerte!,
pues me vi en el favor restituído,
siendo el pesar, como soñado, incierto.

Milagro fue de Amor darme una muerte
en que la pena de sentir dormido
redujo a gloria de lograr despierto.⁹

También en este caso el epígrafe es diáfano: quien habla en el soneto es “un galán favorecido de su dama, que soñó le despreciaba, y despertó hallando que era ilusión”. El soneto está en serie con los

tres anteriores; lo que lo distingue es el uso (o más bien abuso) de los retruécanos “de ingenio”: primero “creí lo que dudaba” / “dudé lo que creía”, después “sentir que la soñaba” / “soñar que la sentía”, y finalmente “la pena de sentir dormido” / “la gloria de lograr despierto”.

En apéndice a los cinco sonetos anteriores puede mencionarse el romance anónimo “¡Oh, qué ilusión sueña Fili...!”, cuyo epígrafe reza: “Una dama soñó que favorecía a un amante; de sólo soñarlo despertó llorando; y, habiéndole dicho que su amante había muerto, empezó a reír”.¹⁰

He aquí ahora el comienzo y el final de una canción escrita en los primeros decenios del siglo XVII por un “licenciado Ginovés”:

Con necia confianza

de ver, querida Silvia, que me adoras,

previene la esperanza

tiempos anticipados a las horas

en que has de ser mi dueño,

si llega a ser verdad lo que fue sueño.

En tálamo desierto,

sín otra compañía que el cuidado

con que vivo despierto,

gozo de tu favor, aunque soñado,

porque la fantasía

sueña de noche lo que pasa el día.

Suspense me admiraba y, admirado de verte, no sabía

o si el alma soñaba

o si el sueño mi engaño divertía,

que, divertido en verte,

difulté la dicha de mi suerte [...].

Colgado de tus brazos,

cuyo contacto duros bronce mueve,

con regalados lazos

lo rojo del humor convertí en nieve,

siendo el tálamo injusto

receptáculo en sueños de mi gusto.¹¹

Lo insólito de este poema es que termine mencionando la eyaculación, si bien de manera velada. Se creía que el semen (“nieve”) era uno como extracto o destilado de la sangre (“humor rojo”); el semen mancha “injustamente” las sábanas (el tálamo) porque su destino debió haber sido otro. Se trata de un accidente.

El tema de la emisión nocturna, tratado con absoluta naturalidad por Lucrecio y por Montaigne (supra, pp. 44-45), siempre ha sido tabú. Apenas en el siglo XVIII lo romperá —como tantos otros tabúes— Nicolás Fernández de Moratín en su Arte de putear, gran poema didáctico. Después de reflexionar acerca de la masturbación, prosigue:

Otro, incauto, en nocturna complacencia,
sin que al sueño hacer pueda resistencia,
despierta humedecido, la blancura
de la ropa interior contaminada,
sin propio vaso, en fin, desperdiciada
la sustancia vital capaz de vida.¹²

El Arte de putear, que apenas en los últimos tiempos ha estado al alcance del lector ordinario, fue escandaloso porque el tabú que violaba era no sólo social, sino también religioso. De alguna manera la mancha en “la ropa interior” es también mancha en el interior de un alma sinceramente cristiana. Por algo las palabras polución, que significa simplemente ‘ensuciamiento’ (de lodo o de lo que sea), y concupiscencia, que quiere decir ‘deseo ardiente’ (de lo que sea), han venido a tener connotaciones “teológicas”.

Vale la pena leer los capítulos del libro X de las Confesiones que dedica san Agustín a las concupiscencias. Una de ellas es el apetito desordenado de comer y beber. Se puede renunciar al comercio sexual (concubitus), pero no a los alimentos; ahora bien, ‘yo, que soy glotón por naturaleza, tengo que luchar todo el tiempo contra la tentación del exceso’ (capítulo 31). Hay también la concupiscencia de los sentidos: ‘yo adoro la música, pero a veces, ante el altar, siento que la hermosura de los cánticos me aleja de Dios, y pienso si no será mejor suprimirlos del todo en la liturgia’ (capítulo 33). Pero antes, al tratar de la “concupiscencia de la carne” (capítulo 30), no dice qué cosas le acontecen en la realidad —por ejemplo, “yo, cada vez que veo el escote de una mujer...”—, sino que se limita a los sueños. Primero generaliza: las experiencias del pasado vivunt in memoria y no pueden borrarse; un pensamiento lascivo que llegue de día es fácil de sacudir, pero de noche está uno desarmado. Tras lo cual hace la “confesión”: ‘yo no sólo experimento placer en un

sueño lascivo, sino que consiento en él, y hasta tengo la sensación de que es realidad'. Y en seguida, todo acongojado, habla con Dios: '¿Acaso mi yo dormido es distinto de mi yo despierto? Haz entonces, Dios mío, que también mi yo dormido sea casto. No dejes que mi alma se rebele contra sí misma. Aparta de mí esas imágenes pecaminosas que me hacen llegar hasta el derrame carnal' (usque ad carnis fluxum).¹³

La congoja de san Agustín es de índole “metafísica”. Lo que lo aterra, en el fondo, es la idea de que la pugna entre el yo casto y el yo lujurioso de un sueño pueda darles la razón a los maniqueos, que veían todo lo existente repartido por partes iguales entre el principio del Bien y el principio del Mal. ¡Como que él había tenido que abjurar del maniqueísmo de sus años mozos! Pero también las doctrinas que se han profesado vivunt in memoria. Es como si el santo obispo de Hipona le rogara a Dios: “No me dejes pensar que el Mal, en los sueños, es más poderoso que el Bien”; o sea: “¡Dios mío, no te dejes vencer por el Demonio!” Y un eco de la congoja agustiniana se ha mantenido en la creencia de que los sueños eróticos son tentaciones del Demonio (y tentaciones particularmente insidiosas).

Este trasfondo teológico¹⁴ importa para poder entender —y saber apreciar— una hazaña de san Francisco Xavier, gloria de la Compañía de Jesús, que en una ocasión logró lo que a san Agustín le parecía imposible: le vino un sueño lascivo, su carne respondió como es costumbre, y él, en el sueño mismo, se negó al placer. No fue fácil: le costó, literalmente, sangre de sus venas. Y la hazaña no careció de aplausos poéticos. Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, que seguramente estudió en el Colegio imperial de la Compañía en Madrid, escribió este soneto “Al sueño en que san Francisco Xavier, afligido de una tentación impura, sudó sangre vencéndola”:

En cuanto al sueño yace mal rendida,
de impuro ardor tu imagen fue asaltada:
que es del abismo empresa señalada

dejar tu sombra, gran Xavier, vencida.

Mas ya tu vital púrpura vertida

la torpe hoguera dejará apagada:

que sangre de un deleite contagiada

es indigna materia de tu vida.

La sangre arrojas, lidiador valiente,

para mostrar que a tu valor dormido

muchos esfuerzos sobran de viviente.

¡Oh flaqueza del émulo vencido!

¿Qué triunfos no alcanzara con la mente

quien te supo vencer con el sentido?¹⁵

Incapaz de triunfar de la castidad de Francisco Xavier en buena lid, el demonio de la lujuria lo asalta a traición cuando está dormido (cuando es una “imagen” o una “sombra” de sí mismo). Francisco Xavier suda sangre para apagar con ella el incendio carnal; o bien, como aguerrido soldado de Cristo, la derrama en el campo de batalla contra el “émulo” infernal.

Un estudiante del colegio jesuítico de Alcalá le da al asunto un giro distinto. Su soneto lleva este epígrafe: “A la sangre que derramó un crucifijo en recompensa [!] de la que virtió san Francisco Xavier resistiendo entre sueños una tentación lasciva”:

En breve sueño tentación lasciva
de Xavier casto la pureza asalta
en vano, que de dignidad tan alta
ni por sueños un sueño le derriba.

Vencedor sale de la lucha esquivada,
si bien su castidad con sangre esmalta,
que a lo que sangre de Dios muerto sangre falta,
suplió aquí de Xavier la sangre viva.

Suda Dios sangre estando atribulado,

Xavier en sus descansos, que fue prueba
de su virtud, motivo de su fama;

y, confesando Dios estar pagado
porque sangre a su sangre Xavier deba,
de nuevo por Xavier sangre derrama.

Es clara aquí la evocación de la controversia tremenda sobre la Fe y las Obras. Lutero había rechazado con fuertes argumentos la idea de que las acciones virtuosas son un refuerzo de la acción redentora de Cristo. ¡Como si la sangre derramada en la cruz no hubiera tenido fuerza bastante! ¡Como si hubiera adolecido de alguna deficiencia!

El estudiante de Alcalá afirma con denuedo (versos 7 y 8) que la sangre de san Francisco Xavier sirvió de “suplemento” a aquello que “faltó” de sangre en la sangre de Cristo. En el primer terceto alude a la sangre que sudó Jesús en el huerto de Getsemaní (Lucas, 22:44: “factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terra”) e insinúa, atrevidamente, que san Francisco Xavier tuvo más mérito: era, digamos, “normal” que Jesús sudara sangre en una angustiosísima vigilia, mientras que el santo la sudó “en sus descansos” (en sueños), cosa muy fuera de lo “normal”. Y Dios se lo agradece: la sangre derramada por el crucifijo es una “recompensa”.¹⁶

No se mete en semejantes honduras el jesuita anónimo que, volviendo “a lo divino” ciertos sonetos en que Cupido acude a su madre Venus, llorando porque la dama (Anarda, Marfisa, etc.) se ha apoderado de sus armas (el arco y las flechas), compone un “Soneto al verter sangre entre sueños san Francisco Xavier resistiendo un sueño torpe”:

Una noche llorando fue Cupido

sin armas a su madre, y sin aliento...

y le contó cómo, habiéndole hecho soñar a Francisco Xavier un sueño irresistiblemente sensual, el jesuita, “entre sueños”, tuvo fuerzas para quebrarle arco y flechas. ¡Nunca había sufrido tal vejación el poderoso dios de los amores!¹⁷

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales tuyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “*post mediam noctem*”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“*de somniis*”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Líeo es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi *Rhodanthe*”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el Primero sueño, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ *El Cancionero...*, p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” spagnoli a Milano, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ *The Cancioneiro de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) *Hispanic Society of America*, Nueva York, ms. B-2486 (*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) *Biblioteca de Palacio*, Madrid, ms. II-617 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) *Biblioteca Nacional*, Madrid, ms. 3902 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, Edad de Oro, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de Modern Language Notes, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecuá la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le viesen, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquivada lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseedada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecua, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Rianza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4^a ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Bleca, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. supra, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area ispanica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

XI. CHISTE Y OBSCENIDAD

ES ASOMBROSO LO QUE OCURRE en el capítulo 25 de la primera parte de Don Quijote, donde el caballero le cuenta a su escudero, con evidente regocijo, el cuento de la viudita rica y desenfadada que toma como amante al último de los frailes del convento, “mozo motilón, rollizo y de buen tomo”, soez, bajo e idiota, cosa que el prior no se puede explicar, “habiendo en esta casa tantos maestros, tantos presentados y tantos teólogos” entre los cuales ella pudiera escoger “como entre peras”, a lo cual ella replica: “Para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe, y más, que Aristóteles”. Y concluye Don Quijote: “Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra”. De las muchas veces que Cervantes hace hablar a su gran loco como persona cuerda, ésta es quizá la más sorprendente. Casi diríamos que es una “salida de tono”. ¿Posible es que el idealista caballero le dé al realista Sancho Panza semejante lección de realismo! Pero es que aquí, como en otros casos, le importa a Cervantes expresar desnudamente, sin la vestidura de la ficción, lo que siente acerca de la vida y la literatura. No es Don Quijote, sino Cervantes, quien dice a continuación:

No todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidias y otras tales, de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y las celebraron? No, por cierto, sino que los más se las fingen por dar sujeto a sus versos, y por que los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo.

En suma, lo que Cervantes le dice “al lector”, y muy en serio, sin ironía, es esto: “Enséñate a leer bien. No confundas vida y literatura”. Habrá poetas que tienen una dama real (todo el mundo sabía, por ejemplo, que la “Elisa” de Garcilaso se llamaba Isabel Freire), pero “los más” no hacen sino inventarlas “por dar sujeto a sus versos”. ¿Que los versos de amores están de moda, y dan buena oportunidad para lucirse? Pues hagamos versos de amores. Esmerémonos en pintar la pasión, el fuego y el hielo, el infierno y el cielo, la tortura, el llanto, los suspiros, la desesperación del enamorado. Procuremos decir algo que ningún otro poeta ha dicho. Y el hacer poesías amorosas no sólo está al alcance de todos, sino que es negocio productivo: le gana al poeta fama de gran enamorado.

1

En el capítulo VI del Viaje del Parnaso examina Cervantes — ahora sí con mucha ironía— el caso de las poesías de sueño erótico. Comienza en solemne tono didáctico:

De una de tres causas los ensueños
se causan —o los sueños, que este nombre
les dan los que del bien hablar son dueños...

Los sueños, pues —para utilizar el vocablo correcto—, vienen, primero, de las cosas en que uno anda metido de ordinario; segundo, de nuestro “humor” predominante (cólera, flema, melancolía, etc.), y tercero, de un favor especial del cielo (las “revelaciones”). Él, Cervantes, se va a referir a los sueños del primer tipo (que son los descritos por Petronio, cuyos versos leería Cervantes en la traducción de Herrera: supra, pp. 41-42). Así como el calenturiento sueña con un fresco arroyo y el soldado valiente con una reñida batalla, así

acude el tierno amante a su concierto,
y en la imaginación, dormido, llega,
sin padecer borrasca, a dulce puerto.

Es una manera facilísima y baratísima de tener en los brazos a la más esquiva dama, a la más empingorotada. A él, como ser humano normal que es —y no un troglodita ni un moro—, le ha sucedido eso infinitas veces:

de par en par del alma abrí las puertas
y dejé entrar al sueño por los ojos,
con premisas de gloria y gusto ciertas:

gocé, durmiendo, cuatro mil despojos
(que los conté sin que faltase alguno)
de gustos que acudieron a manojos...

O sea: ‘Yo he tenido exactamente 4 000 sueños eróticos maravillosos (pero no ando haciendo sonetos sobre eso)’. La burla es también autoburla: por algo en la lista de damas inventadas por los poetas está Galatea.

sueño está en el episodio de la Cueva de Montesinos (Don Quijote, parte II, capítulos 22 y 23). Al igual que el héroe de la Odisea y el de la Eneida, también el suyo desciende al mundo de las “sombras”. Cuando Sancho y el Primo extraen de la cueva a Don Quijote, lo primero que hacen es despertarlo, porque está sumido en profundísimo sueño. Él les dice: “Dios os lo perdone, amigos, que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos de esta vida pasan como sombra o sueño”; y en seguida les cuenta con pelos y señales las maravillas que vio. El “real y suntuoso palacio o alcázar cuyos muros parecían de transparente cristal fabricados” hace pensar en el maravilloso palacio del soneto de Beccuti (“Di diamante era il muro...”: p. 53). Y he aquí que, “abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí venía un venerable anciano”, que es el propio Montesinos. (Bastaba una puerta, pero la tradición clásica exigía dos.) Además, así como Eneas encuentra a Dido y le habla, pero ella muestra un semblante torvo y, sin responderle palabra, le da la espalda y huye por entre el tenebroso bosque, así Don Quijote se topa en la cueva con Dulcinea: “Habléla, pero no me respondió palabra, antes me volvió las espaldas y se fue huyendo a tanta priesa, que no la alcanzara una jara”. (Claro que Dulcinea no huye por indignación, sino por otra causa: le urgen seis reales para salir de “una gran necesidad”; quizá su fiel enamorado podría prestárselos, pero, como es natural, le da vergüenza pedirselos directamente, y por ello es una de sus compañeras quien le lleva el recado a Don Quijote.)

Quevedo, para quien el idealismo petrarquista fue siempre antifaz, cosa de quita y pon, dedicó al sueño erótico un romance (con estribillo) que parece comenzar en serio y acaba en astracanada:

No pueden los sueños, Floris,
ofender prendas divinas,

pues permiten a las almas
el mentir para sí mismas...

Soñé, gracias a la Noche
(no sé, Floris, si lo diga;
mas perdona, que los sueños
no saben de cortesía),³

que estabas entre mis brazos,
pues eres, diosa divina,
de un amante bullicioso
las obras ejecutivas.⁴

*Soñaba el ciego que veía,
y soñaba lo que quería...*

Hechas demonios andaban
tentando abajo y arriba,
y al escondite jugaban
mis obras con tu basquiña...

Andúvete con la boca

rosa a rosa las mejillas...

Dime una hartazga de cielo

en tan altas maravillas...

El apetito travieso,

con sola mi fantasía,

más entretenido andaba

que fraile con bacinica.

Andando desta manera,

topé con las barandillas.

Desperté con un chichón,

estando en la cuna el día.⁵

Perdona al sueño sabroso

lisonjeras demasías,

que, aun despierto, en la memoria

me estás haciendo cosquillas.

Soñaba el ciego que veía,

y soñaba lo que quería.

Pero el soneto que sigue es cosa muy distinta:

Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero
tener gusto mental tarde y mañana;
primor quiero atisbar, y no ventana,
y asistir al placer y no al cochero;

hacérselo es mejor que no terrero;
más me agrada de balde que galana;
por una sierpe dejaré a Diana,
si el dármelo es a gotas, sin dinero.

No pido calidades ni linajes,
que no es mi pija libro de becerro,
ni muda el coño, por el don, visajes.

Putas sin “Daca” es gusto sin cencerro;
que al “no pagar” los necios, los salvajes,
siendo paloma, le llamaron perro.

Es como una contraparte de “Aguarda, riguroso pensamiento...”: allí (supra, p. 142) se quejaba Quevedo de la tortura de estar pensando día y noche en Tirsis, mientras que

aquí le dice contundentemente a una fulana Gutiérrez que no va a incurrir en semejante estupidez; él quiere hechos, satisfacción física, no ese “gusto mental” o masturbación que es el continuo pensar en una fulana. Si las damas de la corte son galanas y linajudas (los libros de becerro eran colecciones de papeles viejos, por ejemplo certificados de nobleza), eso no viene al caso: un coño es un coño. Andar cortejándolas es ocupación de necios: hay que esperar pacientemente en el terrero a que ellas se dignen asomarse a la ventana; hay que acompañarlas en su coche, para que presuman de tener adoradores. Lo único que cuenta es el burdel, siempre y cuando —leitmotiv muy quevediano— no se les ocurra a las putas pedir dinero.

6

En contraste con el soneto de Quevedo, tan desgreado y cínico, he aquí un poemita cuyo anónimo autor se regodea en recordar muy despacio los incidentes de la aventura onírica:

Soñaba, señora mía,
que os besaba y abrazaba,
y vuestra boca y la mía
muy muchas veces llegaba
.....

Y soñaba que os tocaba
vuestras piernas con las mías,
y que tan gozoso estaba,
que en el medio derramaba

las tristes lágrimas mías...

También soñaba, señora,
que estando en este regalo,
cantábades a deshora:

*Todos duermen en Zamora
y no duerme Arias Gonzalo;*

y que con gran sobrecejo,
ya después de haber velado,
se entró furioso y armado
*por aquel postigo viejo
que nunca fuera cerrado...*

Todo esto, dama, soñé,
y estando con grande gozo,
mucha alteración tomé,
porque cuando desperté
*hallé mi gozo en un pozo.*⁷

Es un simple “juguete”, un divertimento. El juego consiste en terminar cada quintilla con una cita de versos bien conocidos: la letra “Las tristes lágrimas mías / en piedras hacen señal / y

en vos nunca, por mi mal” (superabundantemente glosada en los siglos de oro) y sobre todo versos del romancero viejo. Pero cada cita contiene un travieso e inocente segundo sentido: el Arias Gonzalo que “no duerme” es lo que Quevedo, brutalmente, llama pija, y el “postigo” que nunca se cierra es lo que Quevedo llama coño; las “lágrimas” son, por supuesto, la eyaculación.

He aquí, para terminar, un manojo de sonetos “explícitos”:

Soñaba una doncella que dormía
con un galán que amaba tiernamente,
y que él en todo andaba diligente
y descuido ninguno no tenía.

Ella, aunque mal al fin se resistía,
diciendo: “¿Qué dirá de mí la gente?”,
en efecto cumplió con su accidente,
dando los dos remate a su porfía.

El galán la besaba y abrazaba
con más calor que un encendido leño.
Lo dulce a derramar no comenzaba,

cuando se despertó, y dijo al sueño:

“¿Durar un poco más, qué te costaba?,
pues para mí era gusto no pequeño”.⁸

(Lástima que el verso 14 sea tan plano y desangelado.)

El segundo soneto es más subido de color:

Sonando estaba anoche Artemidora
que atizaba su fuego don Cotaldo;
hirvió el puchero, derramóse el caldo
y almidonóse en balde la señora.

Sin que poden su parra, gotas llora.
No dice a su querido amor: “Tomaldo,
para vos lo guardé; solemnizaldo,
y alzadme hasta los hombros la alcandora”.

Despertó hecha un lago de cuajada;
corrióse de gastar su zumo en vano,
y, limpiando las barbas al mozuelo,

dijo: “¡Mal haya el diablo! ¡Qué mojada
tenéis la complexión, señor fulano!

Holguémonos de hoy más ya sin recelo”.⁹

(La alcandora del verso 8 es la camisa de dormir.)

El tercer soneto cala más hondo:

Soñaba cierta noche que tenía
entre mis piernas otra de una monja,
que como sanguijuela o como esponja
me chupaba la sangre que tenía;

y como era más cálida que fría,
de adulación más lejos y lisonja
que [las] que habitan plazas y la lonja,
no pude contentalla cual quería.

Desperté de mi sueño o borrachera
y, mohíno del caso y enfadado,
dije: “Más quiero alguna de copete,

que, si no quiero más de una carrera,
me deja más contento y más pagado,
y no monja que pasa diecisiete.”¹⁰

Al lector moderno podrá parecerle irreverencia gratuita el que la heroína del sueño sea una monja. Y es que en estos tiempos nuestros no tienen ya las monjas el lugar conspicuo que ocupaban en la vida y en la literatura de los siglos de oro. ¡Esas pobres mujeres enclaustradas de por vida, a menudo contra su voluntad! (las “canciones de monja pesarosa” constituyen todo un pequeño género). Claro, el fruto vedado es siempre apetitoso. Lo que dice el anónimo poeta muestra que ha meditado a fondo sobre el asunto, y ha hallado un grave inconveniente: la prolongada continencia de las monjas es un reto espantoso para la potencia viril: ¡diecisiete “carreras” y aún no está satisfecha!

Uno de los astros de la poesía obscena es fray Melchor de la Serna, llamado “el fraile benito” porque pertenecía a la venerable orden benedictina. Tenía fray Melchor un público “cautivo”: los estudiantes de la universidad de Salamanca. Para ellos, evidentemente, escribió *El sueño de la viuda* (“Una viuda en Aragón había...”), donde la viuda, sumida en profundo sueño, se abraza con su doncella Teodora, que duerme a su lado (todo esto se cuenta con pelos y señales); Teodora, mientras tanto, sueña que es hombre (y, de nuevo, se prodigan los detalles)... Total: al despertar, las dos están felices de la vida.¹¹ Un cultivador de los mismos gustos que el fraile benito, y aficionado además a lo escatológico, es el autor del cuarto soneto:

Después de algunos años que servía
un galán a una dama a quien amaba,
una noche soñó que la gozaba
con gozo extraño, gusto y alegría.

A un compañero suyo que dormía
con él, creyendo ser la que él pensaba,
tantos besos y abrazos en él daba,
que despertarle hizo su porfía.

Al fin, viendo que el otro acontinuaba
lo comenzado, alzóse sus falduelas
y púsole por blanco el culiseo.

Como el olor en la nariz le daba,
al despertar le dijo: “Mal las muelas
os huelen, mi señora, a lo que veo”.¹²

Huelgan los comentarios.

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales tuyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “*post mediam noctem*”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“*de somniis*”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Líeo es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi *Rhodanthe*”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el Primero sueño, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ *El Cancionero...*, p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” spagnoli a Milano, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ *The Cancioneiro de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) *Hispanic Society of America*, Nueva York, ms. B-2486 (*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) *Biblioteca de Palacio*, Madrid, ms. II-617 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) *Biblioteca Nacional*, Madrid, ms. 3902 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, Edad de Oro, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de Modern Language Notes, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecuá la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le viesen, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquivada lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseeada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecua, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Rianza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4^a ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Bleca, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. supra, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area ispanica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

XII. CODA

ESCRIBÍ EL PRESENTE LIBRO, como dije en la introducción, por habérmelo pedido Hernán Lara Zavala. No me llevó mucho tiempo. Mi único trabajo consistió en ordenar y organizar mis apuntes y en escribir los comentarios que creí pertinentes (y aun algunos que no parecen serlo). Entre mis apuntes había también tres referencias bibliográficas:

—Jean-Paul Borel, *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*, Boudry-Neuchâtel, 1965.

—Julian Palley, *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature*, Valencia-Chapel Hill, 1983.

—Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, en la revista madrileña *Edad de Oro*, vol. 9 (1990), pp. 149-167.

Cuando terminé el borrador me eché a leer estos tres estudios, no sin cierto temblorcillo, pues hay casos en que, terminada y aun impresa una investigación, resulta que alguien ha publicado ya una igual, o casi igual. Por fortuna, los estudios de Borel, Palley y Maurer no se parecen a lo que yo he hecho.

El librito de Borel consta, básicamente, de un comentario sobre *La vida es sueño* de Calderón y otro sobre los Sueños de Quevedo, con un ensayo final sobre “*Le songe moderne*”.

En cuanto al libro de Palley, es, como anuncia el título, un recorrido por toda la literatura española, desde la Edad Media hasta García Lorca y Borges, y no está dedicado al sueño erótico, sino a los sueños en general. Sólo el breve capítulo tercero (pp. 71-82) se consagra a “The love-dream lyric” de los siglos de oro, y los únicos poetas que en él hacen acto de presencia son Boscán, Cetina, Lupercio de Argensola, Góngora, Medrano y Quevedo (todos los cuales, por supuesto, estaban en mis apuntes).

El tercer estudio es otra cosa. Maurer es un investigador muy serio y cuidadoso, y su artículo está espléndidamente documentado. Pero él estudia el tema en conjunto, desligado de la cronología, y (salvo un par de excepciones) no cita textos enteros. Su propósito ha sido situar el famoso “¡Ay, Floralba!” de Quevedo en un contexto amplio y destacar así “las características formales y temáticas del sueño erótico en los siglos de oro”. Distingue entre sonetos de poeta insomne, sonetos narrativos y sonetos de duermevela. Se esfuerza en explicar “cómo difieren los sonetos eróticos de los sonetos amorosos” y se apoya en categorías conceptuales como la reticencia y la transgresión, cosas todas de las cuales, como habrá visto el lector, yo he prescindido. Pero Maurer ha reunido gran cantidad de datos valiosos,¹ en especial sobre la poesía latina de los humanistas, brillante pléyade internacional (Angelo Poliziano, Janus Pannonius, Giovanni Pontano, Johannes Secundus, Teodoro Beza) y la de sus imitadores franceses del XVI y el XVII (Pierre de Ronsard, Jean-Antoine de Baïf, Tristan L’Hermite, Pierre de Marbeuf), a quienes yo no conozco sino superficialísimamente,² así como

sobre poetas italianos que me han sido inaccesibles (Bernardo Tasso, Luigi Alemanni, Laura Battiferri). Los poetas españoles que toma en cuenta no son tantos como los que figuran en mi libro, pero él ha encontrado datos que yo ignoraba, y que he aprovechado (anotando siempre su procedencia).

Varios de mis apuntes no son sino datos desnudos: libro o manuscrito tal, folio o página tal, con el primer verso del soneto (o de lo que sea). Reuniendo estos datos con las noticias que me da Maurer, he hecho la siguiente lista de desiderata (bibliografía negativa):

Atiende, Flora, quiero referirte (anónimo): véase supra, p. 163, nota.

Ay blando sueño, ay dulce pensamiento (anónimo): Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 17.951, fol. 68. (¿Variante de “Ay, dulce sueño y dulce sentimiento”?).

Ay Dios, ¿qué sueño es éste en que he vivido? (anónimo): Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 17.951, fol. 68 (¿de sueño erótico?).

Ay punto deleitoso, ay sueño breve (anónimo): Biblioteca Pública de Toledo, ms. 506, fol. 313v, según Francisco Esteve Barba, Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorezana, Madrid, 1942.

Dejadme, sueños, no me andéis burlando (Eugenio de

Salazar): mencionado por Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, 1984-1987, tomo 2, p. 667.

Dulce letargo, suspensión tirana (Henrique Vaca de Alfaro, *Lyra de Melpómene*, Córdoba, 1666, sección de “Sonetos varios”, con cita del Cato Maior de Cicerón: “*Iam vero videtis nihil mortis tam simile esse, quam somnus*”). Durmiendo estaba en los brazos (anónimo): Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3700, fol. 26r (¿de sueño erótico?)

Mil veces entre sueños tu figura (anónimo): Biblioteca del Escorial, ms. Em-Ç-III.22 fol. 4v.

Oh dulce sueño, dulce sentimiento, / dulce imaginación, dulce reposo (anónimo): Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. 973, fol. 68v.

Oh dulce sueño, oh cama venturosa (anónimo): Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3913, fol. 44v; y ms. 3915, fol. 4r; también Biblioteca Classense, Ravenna, ms. intitulado *Libro romancero*, fol. 418.

Oh dulce sueño, olvido de los males (Cristóbal de Mesa): mencionado por Christopher Maurer, p. 152, nota 16.

Oh mentiroso alivio del cuidado (Francisco de Pinel y Monroy): mencionado por Gallardo, *Ensayo*, tomo 3, col. 1231.

Oh pñadoso sueño, y quién pudiera (Juan de la Cueva): mencionado por el mismo Gallardo, tomo 2, col. 663.

Oh, qué ilusión sueña Fili (anónimo): véase supra, p. 161.

Oh, si esta noche nunca se acabara (Julián de Medrano): mencionado por Christopher Maurer, p. 166, nota 65.

Oh sueño, dulce olvido de los males (Cristóbal de Mesa): mencionado por el mismo Maurer, p. 152, nota 16.

Pues dicen que eres, Sueño, / imagen de la Muerte (manuscrito de poesías del padre Siguerondo): mencionado por Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño, Catálogo de los manuscritos..., Hispanic Society of America, tomo 2, p. 427.

Soñando yo pensé que no dormía / y Celia imaginó que no soñaba (Luis de Ulloa Pereira): mencionado ibid., tomo 2, p. 280.

Soñé, Nise, soñé (¡sueño dichoso!) / que entre tus dulces brazos me tenías (Francisco Sandoval): mencionado ibid., tomo 1, p. 532.

Soñé, señora, el más alegre sueño (Cristóbal de Mesa): mencionado por Christopher Maurer, p. 152, nota 16.

Sueño fugitivo y blando (anónimo): Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3700, fol. 198 (¿de sueño erótico?).

Una noche llorando fue Cupido (anónimo): véase supra, p. 168.

Maurer, p. 165, notas 56 y 58, menciona también los tercetos de un soneto anónimo, “Yo el último deleite te pedía...” (publicado por Joaquín López Barbadillo, Cancionero de amor y de risa, Madrid, 1977) y el terceto final de otro, “Déjame, pues, vivir desengañado...”, de Antonio de Maluenda (Algunas rimas castellanas, ed. Juan Guzmán y Gallo, Sevilla, 1892, p. 62).

Pensé en un principio mandar esta lista de desiderata a dos o tres amigos pidiéndoles ayuda. Pero no tardé en ver que no valía la pena darles la lata. Dudo que la inclusión de esta veintena de textos añada mucho de sustancia. Hay momentos, me dijo una vez Marcel Bataillon, en que “le jeu ne vaut pas la chandelle”. O, como dice Marcial al final del libro IV de sus Epigramas: “Ohe! Iam satis!” (“¡Ea, basta ya!”), añadiendo que eso mismo opina su copista:

Iam librarius: “Ohe!” et ipse dicit,

“Ohe! Iam satis est, ohe, libelle!

(Librarius significa ‘copista’; pero, en mi caso, bien puedo traducirlo por ‘Fondo de Cultura Económica’.)

¹ Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. Stanford Shepard, Madrid, 1985, pp. 88-89.

² El poema está escrito en coplas reales (quintillas dobles), forma que siguió con vida en los siglos de oro, pese a la fuerte competencia de la décima o “espinela” inventada a fines del XVI. Las obras de Garcisánchez, poeta de fines del XV, se imprimieron a comienzos del XVI en el Cancionero general llamado “de Hernando del Castillo” (Valencia, 1511). Cito por la edición de Patrick Gallagher, *The Life and Work of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, 1968, pp. 116-118.

³ La belle dame sans merci es, argüiblemente, el tópico más exitoso que ha habido en la poesía lírica: desde los primeros trovadores provenzales hasta tantas canciones de ayer y aun de hoy, pasando por toda la poesía amorosa del Renacimiento y del Barroco, nunca han faltado las mujeres desdeñosas, ingratas, crueles, etc. Fue muy admirada la breve formulación de Petrarca, que llamó a Laura la dulce mia nemica. Una de las coplas que canta don Clavijo para ablandar a la condesa Trifaldi y convencerla de que afloje su vigilancia sobre la princesa Micomicona, es traducción del italiano: “De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...”

⁴ Fue muy gustada la imagen del galán que, perdidamente enamorado de una dama e inexorablemente rechazado por ella, se echa a vagar por tierras montañosas y salvajes. Es el tema de un bonito romance de Juan del Enzina: “Por unas sierras arriba / de montaña muy oscura / caminaba el caballero / lastimado de tristura...” (la rima -ura se mantiene en todo el romance, impregnándolo de oscuridad y melancolía).

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, 3ª edición, México, 1962, p. 23. (“Loco de amor” se escribió en 1951.)

⁶ Castillejo no fue testigo del impacto que causó en España la publicación de las Obras de Boscán y Garcilaso. Era monje cisterciense, ocupaba un puesto en la corte de Fernando, el hermano menor de Carlos V, y vivía en Viena lo más epicúreamente que le era posible. Por lo demás, Castillejo mismo, que no era un ingenuo, escribió también unas coplas “Contra los encarecimientos

de las coplas españolas que tratan de amores”, en lo cual pecan “Garcisánchez y otros ciento”, incluso Boscán. Él detestaba la superficialidad y machaconería de mucha poesía “cancioneril”. Estas coplas están en la edición de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, Madrid, 1927, tomo 2, pp. 221-226. La “Repreensión” está allí mismo, pp. 226-236.

⁷ Edición citada, tomo 2, pp. 165-167.

⁸ Contra mí significa simplemente ‘hacia mí’.

⁹ Me defendía es ‘me prohibía’, ‘me impedía’.

¹⁰ Castillejo pudo haber sido un gran sucesor de Bartolomé de Torres Naharro. Pero si éste —que escribió en Italia sus piezas teatrales— causó escándalo en los inquisidores españoles por sus “libertades” de lenguaje, mucho mayor escándalo debieron de causar las “libertades” de Castillejo, aprendidas por él no sólo en Italia, sino también en otros teatros o salones europeos. Una libertad como la de las comedias de Pietro Aretino, coetáneo suyo, hubiera sido diabólico “libertinaje” en una España que nunca “se humanizó” del todo. Probablemente se han perdido obras teatrales tuyas. Se conocen sólo unos fragmentos de la farsa Constanza, y eso porque el fundador del teatro moderno español, Leandro Fernández de Moratín, que era un “libertino”, tuvo en sus manos un manuscrito hoy perdido y copió las escenas más picantes, que son no sólo muy graciosas, sino muy representables. Las Obras de Castillejo se publicaron demasiado tarde: en 1577, cuando estaba en pleno vigor el Índice de libros prohibidos de 1559 (seguido de reediciones con adiciones), y en plena actividad los “lectores oficiales” de la Inquisición, encargados de buscar, pluma en mano, los más leves desvíos en materia de fe y de costumbres (la fe y las costumbres impuestas por los señores reunidos en el Concilio de Trento). Esa edición de 1577 estuvo a cargo de cierto Juan López de Velasco, quizá el más atento, el más ducho, el más severo de los “censores”, pues a él, pocos años antes, se le había encomendado la expurgación de un libro que contenía la Propaladia de Torres Naharro y el anónimo Lazarillo de Tormes. Los fragmentos de la Constanza están en la edición de Domínguez Bordona, tomo 4, pp. 189-199. El texto del segundo Sueño —que, naturalmente, no está en las Obras— procede de María Dolores Beccaria Lago, “Cinco

poemas inéditos de Castillejo”, Boletín de la Real Academia Española, vol. 67 (1987), pp. 70-71.

¹¹ Recuerdo una vieja canción mexicana en que el amante de una señora casada, ya en la cama, teme que de pronto aparezca el marido (quizá machete en mano), y ella se echa a reír: “¡Quítese de ahí, miedoso! / ¿Qué nos podrá suceder? / San Cayetano es buen santo / y nos ha de favorecer”.

¹² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 268 y 875.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1944, pp. 65-66 (“El enamorado y la Muerte”).

¹ La *Consolatio ad Liviam* puede verse en un volumen de la Loeb Classical Library: Ovid, *The Art of Love and Other Poems*. (Está allí porque durante mucho tiempo se creyó que era de Ovidio.) La traducción de Herrera está en sus *Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 303.

² La idea de que el final de la noche era la hora de los sueños veraces aparece también en una de las *Sátiras* de Horacio (I, 10): sueña el poeta que alguien le dice: ‘Por favor, no te pongas a escribir versitos en griego’ (como hacen ciertos pedantes); y ese sueño lo tiene “*post mediam noctem*”, que es la hora de la verdad.

³ Petronio, fragmento XXX (“*de somniis*”); Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 546-548.

⁴ Del verdadero Anacreonte (nacido hacia 570 a.C.) no quedan sino fragmentos. Pero a fines del siglo II a.C. se compusieron unos juguetes líricos que corrieron con su nombre, tal vez a causa de los versos cortos en que están escritos, invento suyo. Una buena edición de los Anacreontea es la de J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus...*, tomo 2, Londres, 1931 (Loeb Classical Library). La traducción de Villegas está en sus *Eróticas*, ed. N. Alonso Cortés, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913, p. 261. La de Quevedo en sus *Obras: Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 661. El poemita del sueño es el núm. 37 en la edición de Edmonds, el 9 en la versión de Villegas y el 8 en la de Quevedo. (Líeo es uno de los nombres de

Baco.)

⁵ António Dinis da Cruz e Silva, *Poesias*, Lisboa, 1807, tomo I, p. 51. El epigrama de Agatías es el 237 del libro V de la *Anthologia Graeca*. Cruz e Silva, poeta neoclásico (1731-1799), uno de los fundadores de la *Arcádia Lusitana*, advierte que su versión es parafrástica. En el original, lo que no deja dormir al amante es el gorjeo o chirrido de las golondrinas, no la voz “cansada” de una sola; y al final dice Agatías el nombre de la amada: “...tal vez venga un sueño que me ponga en brazos de mi *Rhodanthe*”.

⁶ Eurípides, *Orestes*, versos 211-212. Traduzco *θέλγητρον* por ‘alivio’, pero también puede significar ‘hechizo’.

⁷ Séneca, *Hercules furens*, versos 1065 y siguientes; Herrera, *Anotaciones*, pp. 543-545.

⁸ Estacio, *Silvae*, v, 4. Es ésta, sin duda, la más famosa de las silvas estacianas, y es también la más breve (sólo 19 hexámetros).

¹ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 67-68.

¹ Es curioso el remilgo de Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 311): “Más propio es esto que dice Garcilaso para alabar [a] una dama que a un caballero, porque claros ojos, juventud, gracia y hermosura es lo que se pide y desea en la mujer”.

² No sé por qué Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 475) dice que la *Égloga II* de Garcilaso es “el poema más enigmático del Renacimiento español”, y que el pasaje del sueño de Albanio es “extraño”. Yo lo encuentro muy verosímil, muy real, y no le veo enigma alguno. Lo notable es otra cosa: su teatralidad; hay largos trechos llenos de dinamismo y perfectamente representables.

³ Cf. A. Alatorre, “Garcilaso y la amistad”, en *Estudios*, revista del ITAM, núm. 54, pp. 7-20.

⁴ Boscán, *Obras poéticas*, ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, 1957, p. 192.

⁵ “Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir

träumen”, dice Novalis (fragmento del Athenäum). Novalis está al lado de Jean Paul y de Lichtenberg en *L’âme romantique et le rêve* de Albert Béguin. Véase la traducción española, México, 1954, pp. 242-270.

⁶ Un poeta populachero, Gaspar de la Cintera, “privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada” (como se le describe en el encabezado de los pliegos sueltos que de él se imprimieron por los años de 1570), aprovechó de manera curiosa el final del soneto de Boscán: “De Pascuala soy amado / y Menga ya busca esposo: / soy en las burlas dichoso / y en las veras desdichado” (o sea: ‘Mi verdadero amor, Menga, me deja por otro; mi amorío con Pascuala no tiene nada de serio, pero no deja de ser un consuelo’). Cita esa redondilla Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1886, cols. 459-460.

⁷ Estos dos versos se me dificultan. Tal vez deba entenderse que el sueño sabroso (“el bien”) huye como la dama misma (“su dueño”) cuando el enamorado, al despertar, recobra la consciencia de su desdicha (“el mal”).

⁸ “Soneto a un buen sueño”, en *Cancionero de poesías varias* (manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 30. Aparece como obra de Cetina en la edición de sus obras por J. Hazañas y La Rúa (Sevilla, 1895, p. 191), con texto no muy bueno. Aun si la atribución es falsa, se trata ciertamente de un soneto de la primera época, cuando todavía eran cosa normal los endecasílabos agudos.

⁹ Reproducido por Alfred Morel-Fatio, *L’Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 582. Está también en el manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 238. Corrijo el verso 5, que dice “Ven a estar”, dejando cojo el endecasílabo; el asentar lo endereza (además de que Coloma imita seguramente a Boscán: “...que asentaras en mí con más reposo”).

¹⁰ Sor Juana desarrollará la imagen en el Primero sueño, versos 495 y siguientes (a quien ha estado largo tiempo en tinieblas, “si súbitos

le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego...”, etc.). Cf. A. Alatorre, “Notas al Primero sueño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43 (1995), p. 395.

¹¹ Reproducido también por A. Morel-Fatio, *L’Espagne...*, p. 586. (En el verso 13, como significa ‘cuando’.)

¹² *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 420.

¹³ *El Cancionero...*, p. 113.

¹⁴ Se halla este soneto en el manuscrito 63 de la Biblioteca Travulziana de Milán. Lo publicó Giovanni Caravaggi, “Cancioneros” spagnoli a Milano, Florencia, 1989, pp. 61-62.

¹⁵ *The Cancioneiro de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley y Los Ángeles, 1965, núm. XLIV. El texto del soneto, copiado por una mano portuguesa, necesita un par de enmiendas. El verso 3 dice “Ahum que alhe falsos tus señales”; me he permitido sustituir falsos por fingidas para que conste el verso (la h de hallé es aspirada); y en el verso penúltimo escribo agradó en vez de agrada.

¹⁶ Floresta, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 99.

¹⁷ Son tres los textos conocidos: a) *Hispanic Society of America*, Nueva York, ms. B-2486 (*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Sevilla, 1996, núm. 582); b) *Biblioteca de Palacio*, Madrid, ms. II-617 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 617..., ed. J. J. Labrador Herraiz, C. A. Zorita y R. A. DiFranco, Madrid, 1986, núm. 308); c) *Biblioteca Nacional*, Madrid, ms. 3902 (*Cancionero de poesías varias*, manuscrito 3902..., ed. DiFranco y Labrador, Cleveland, 1989, núm. 27). Los textos de los cancioneros y cartapacios poéticos del siglo XVI suelen ser copia de copias, y de manera fatal los descuidos de los copistas se van acumulando. En el caso de este soneto, sin embargo, podría tratarse de otra cosa, también frecuente: los aficionados a los versos ponían por escrito un soneto que se sabían de memoria, pero ya, por ejemplo, no recordaban bien el primer verso, y en vez de “Durases, noche, y no viniese el día”, uno

escribió “Tardases, noche, y no vinieses, día” (texto b), y otro “Durasas, noche, no viese yo el día” (texto c). Me he basado en el texto a (Cancionero sevillano), pero no me ha parecido pecado introducir variantes de los otros dos, con la esperanza de acercarme al texto original. El texto c fue editado por J. Hazañas y La Rúa, atribuyéndoselo a Gutierre de Cetina (Obras, Sevilla, 1895, tomo I, pp. 74-75). El único texto en que figura el nombre del autor es el b: “Sonecto de Tablares”.

¹⁸ El texto está tomado de un cancionero portugués editado por Arthur Lee-Francis Askins (The Cancioneiro de Cristóvão Borges, Braga, 1979, núm. 161). Se encuentra también (casi siempre con defectos) en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid: el 3915 (cancionero de Jacinto López), fol. 8r; el 3985, p. 109; y el 17.556, fol. 135v, así como en el II-1577 de la Biblioteca de Palacio (cartapacio de Pedro de Lemos), fol. 4. El texto publicado por Raymond Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), tiene muchas variantes, comenzando con el verso 1: “Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento”.

¹⁹ No estaba este dato en mis apuntes (pues no conozco de primera mano a Johannes Secundus); lo encontré en el valioso artículo de Christopher Maurer, “Soñé que te... ¿dirélo?: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, Edad de Oro, vol. 9 (1990), p. 167. (Por cierto que Maurer no menciona a Tablares.)

²⁰ El primer crítico moderno que llamó la atención sobre él fue A. L.-F. Askins en un breve artículo de Modern Language Notes, vol. 82 (1967), pp. 238-240. Aquí daba el año 1549 como fecha de la muerte del jesuita; pero en nota del citado Cancioneiro Borges dice que murió en 1565 (en Roma), fecha seguramente correcta, pues en 1549 la Compañía de Jesús comenzaba apenas a dar señales de vida.

²¹ De hecho, el más conocido de sus sonetos es uno de “desengaño cristiano”: “Amargas horas de los dulces días / en que me deleité, ¿qué bien he habido...?”, copiado por lo menos en once manuscritos. También mereció ser copiado, aunque menos, un soneto suyo de “pecador arrepentido”: “Mi ofensa es grave: séalo el tormento...” (pueden verse los dos en las Flores de baria poesía, ed. M. Peña, México, 1980, núms. 42 y 55).

²² Palabras de Pedro de Cáceres, prologuista de la edición póstuma de las Obras de Silvestre (Lisboa, 1592, y después Granada, 1599).

²³ Silvestre, Obras, Lisboa, 1592, fol. 363v. Está también en dos manuscritos de la Biblioteca de Palacio: el II-531, fol. 113 (Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. DiFranco, Labrador y Zorita, Madrid, 1989), y el II-973, fol. 72.

²⁴ Silvestre, lugar citado. —“Troco” es el nombre (equivocado) que Juan de Mena dio a Hermafrodito, el hermoso mancebo cuya historia consta en las Metamorfosis de Ovidio: la ninfa Sálmacis se enamoró perdidamente de Hermafrodito, pero éste la desdeñaba; y un día, mientras él se bañaba en un estanque, Sálmacis consiguió estrecharlo tan fuertemente en sus brazos, que los dos cuerpos, por favor de los dioses, quedaron hechos uno solo.

²⁵ Juan Latino fue el más prominente de los miembros de la “tertulia” granadina, los cuales lo trataban como a amigo (como a uno de ellos). El mencionado prologuista de las Obras de Silvestre cuenta que éste, al llegar un día a la tertulia, saludó a todos menos a Juan Latino, y que luego se excusó diciéndole: “Perdone, señor maestro, que entendí era sombra de uno destos señores”. El primero en celebrar la broma debe de haber sido el discretísimo negro. (Recuérdese que entre Silvestre y Juan Latino había, además, el vínculo de la música.) Un memorialista anónimo del siglo XVII (extractado por B. J. Gallardo, Ensayo..., tomo 1, cols. 871-872) menciona a cuatro “negros ilustres” de Granada, en realidad dos mulatos, hijos de madres esclavas y señores españoles, y dos negros auténticos, una costurera insigne (no esclava) y sobre todo Juan Latino. Para Cervantes, Juan Latino era el paradigma del hombre inteligente. Dice Urganda la Desconocida en los preliminares del Quijote (1605): “Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladí- / como el negro Juan latí-, / ...no me despuntes de agú-”. —El Juan Latino, Slave and Humanist de V. B. Spratlin (Nueva York, 1938) es una obra de divulgación, con propósito muy claro: Spratlin era profesor de lenguas romances en Howard University, creada en beneficio de los black Americans. (Todo hace pensar que los trabajos de los afroespañoles fueron más llevaderos que los de los afroamericanos.)

²⁶ Fue Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la

lírca áurea”, *Voz y Letra*, vol. 1 (1990), núm. 2, p. 106, quien hizo ver que el soneto es obra auténtica de Juan Latino. El soneto fue bastante celebrado, pero, tal vez porque era difícil asociar al respetable humanista con una poesía erótica, acabó en el anonimato: así en el manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde lo tomó R. Foulché-Delbosc, “237 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm 199; así también en el *Cancionero antequerano*, ed. J. Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 294 (texto bastante estragado; entre otras cosas, Anarda queda convertida en Arnalda). Agrega Carreira que en el libro de Pierre Bense-Dupuis, *L’Apollon, ou l’Oracle de la poésie italienne et espagnole* (1644), figura el soneto con esta atribución: “En voicy un [sonnet] du marquis d’Alançon, sur un songe qu’il fit de sa maîtresse”.

²⁷ En la comedia también recita Juan Latino unos versos traducidos por él de la *Heroida XV* de Ovidio, donde Safo, que era morena, hace una ilustración y defensa del color de su piel. Véase A. Alatorre, “De nuevo sobre traducciones de las *Heroidas*”, *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, El Colegio de México, 1997, tomo 2, pp. 49-50. Probablemente Jiménez de Enciso tuvo acceso a otras composiciones de Juan Latino. De la comedia hay edición moderna por E. Juliá Martínez, Madrid, 1951.

²⁸ Ambrosio de Salazar, *Espexo general de la gramática en diálogos*, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana, Ruán, 1614, p. 482.

¹ Se diría que ésta fue una época de más lectores (y más entusiastas) que la época anterior. Es muy significativo el hecho de que tres de los “manieristas” —Herrera, Figueroa y Aldana— recibieron, en vida, el muy manierista epíteto de “divino”. Las ideas de Curtius pueden verse en el capítulo “Manierismo” de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, tomo 1, pp. 384-422. Hay observaciones útiles en Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, 2ª ed., Madrid, 1975, pp. 41-44, 69-73 y 155-187. También puede servir A. Alatorre, “Francisco de la Torre”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47 (1999), pp. 44-53.

² No incluyó Herrera esta canción en la edición de sus poesías (*Algunas obras*, Sevilla, 1582). Quien la editó póstumamente fue

Francisco Pacheco (Versos de Fernando de Herrera, Sevilla, 1619); y Juan José López de Sedano la publicó, no sin defectos, en su *Parnaso español*, tomo 7, Madrid, 1773, pp. 1-3. Sin embargo, José Manuel Blecuá la encontró en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid con tal número de variantes, que pudo incluirla en su edición de *Rimas inéditas de Herrera*, Madrid, 1948, pp. 80-82. Está también, por lo menos, en estos dos manuscritos: Biblioteca Nacional de París, ms. Esp. 372, fol. 103, y Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II-617 (*Cartapacio de Morán de la Estrella*, edición citada, núm. 785), pero en ninguno de los dos consta el nombre de Herrera. En el primero se dice: “Canción de don Lope de Salinas”, y en el segundo: “Canción al sueño, de Burgu[illos]”. La atribución a Salinas, poeta conocido, no tiene nada de particular; pero la atribución al oscurísimo Burguillos sí es de llamar la atención. No puede tratarse sino de Juan Sánchez Burguillos, a quien menciona Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (p. 434) llamándolo “hombre digno de ser estimado entre los mejores españoles si la miseria de su fortuna no le hiciera tanto impedimento”, y de quien dice Lope de Vega que “se recataba de que le viesen, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona”. (Pero Lope lo llama Tomé y hace de él un alter ego cómico: en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de 1634, es un sacristán de pueblo, vestido de una vieja y raída sotana, aficionadísimo a los versos y enamorado de una esquivada lavandera llamada Juana.) Tal vez no sea totalmente descabellada la siguiente hipótesis: el verdadero autor de la canción “Al Sueño” es Juan Sánchez Burguillos, y el poema circuló en copias manuscritas. Lo que encontró Francisco Pacheco fue una copia hecha por Herrera y corregida y hermoseedada por él. O sea que, en mi humilde opinión, queda una sombra de duda sobre la paternidad de Herrera. (El texto que he seguido es, por cierto, el del *Cartapacio de Morán de la Estrella*.)

³ Otro soneto de Herrera, “A do inclino los ojos, allí veo...” (ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, 1985, p. 696) termina con este verso: “¿Por qué me huyes, más veloz que el viento?”

⁴ Flores de baria poesía, ed. Margarita Peña, México, 1980, núm. 148. Yo pongo signos de admiración en el primer terceto, con lo cual lo que era conjunción o pasa a ser interjección oh. La

estructura de los cuartetos es anómala: ABAB/BAAB en vez de ABBA/ABBA.

⁵ Es lo único que copia José Lara Garrido en su edición del Cancionero antequerano, tomo 1, Málaga, 1988, p. 283.

⁶ En la tardía edición de Lisboa, 1626, tienen respectivamente los números XXXV y XI.

⁷ Las Obras de Lomas Cantoral se imprimieron en 1578, viviendo él. En la edición moderna, por Lorenzo Rubio González (Valladolid, 1980) los sonetos llevan, respectivamente, los núms. XVIII y XVII. Lomas ha quedado muy olvidado. Lo poquísimo que sobre él se ha escrito está registrado por Rubio González en la bibliografía.

⁸ No es mencionado por ninguno de sus contemporáneos y no dejó la menor huella en los poetas posteriores. Esto, según yo, se debe a que nunca vivió en España, sino en tierra americana. Sus obras, por lo demás, se publicaron muy tardíamente, y eso por haber caído el manuscrito en manos de Quevedo, el cual las publicó (en 1631) para que la “limpieza” de su lenguaje pusiera en ridículo la “jerigonza” de Góngora y su secta. Sobre el misterio que rodea a este poeta véase A. Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 47 (1999), pp. 33-72.

⁹ Cancionero de poesías varias (manuscrito 3902 de la Bibl. Nac. de Madrid), ed. R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1989, núm. 13.

¹⁰ Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa, ed. Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, núm. 10. La indicación de que se trata de una glosa no aparece en las Flores, pero sí en un manuscrito sevillano citado en nota por Rodríguez Marín.

¹¹ Cartapacio de Morán de la Estrella, edición citada, núm. 602; está también en R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, Revue Hispanique, vol. 6 (1899), núm. 135, y en el manuscrito Magl. VII-354 (folio 257) de la Biblioteca Nazionale de Florencia: señales de que fue un soneto muy gustado.

¹² Incluida por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núm. 1702.

¹ *Romancero de Palacio* (manuscrito II-996 de la Biblioteca de Palacio), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Cleveland, 1999, núm. 185.

² *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara, ed. J. Aroca, Madrid, 1916, pp. 295-296 (la letra) y 48-54 (su musicalización, por Manuel Machado).

³ Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, 1994, pp. 302-303. El epígrafe dice: “Por la misma [doña Catalina de la Cerda], soñando en ella”. (Y, en efecto, hay ciertas constancias de la relación de Góngora con doña Catalina.)

⁴ Publicado por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, edición citada, núm. 74. En la nota, Rodríguez Marín dice que, según Bartolomé José Gallardo, el autor del soneto se llamaba Antonio Ortiz Melgarejo.

⁵ B. L. de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, p. 512. Este soneto parece haber circulado en copias manuscritas sin nombre de autor. Pedro Espinosa lo incluyó en las *Flores* atribuyéndoselo a Luis Martín de la Plaza (seguramente porque éste compuso varios sonetos de sueño erótico: cf. *infra*, pp. 110-116). En un manuscrito de la Hispanic Society of America el soneto se atribuye asimismo a Martín de la Plaza, pero alguien escribió debajo el nombre de fray Luis de León (Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1965, tomo 1, p. 306). Ya el conde de La Viñaza lo había publicado como obra de Bartolomé Leonardo en su edición de los Argensola (Zaragoza, 1887, tomo 2, p. 42). El verso 11, en la edición de Blecua, dice “lisonja del deseo”, obvia errata; la lección correcta procede de las *Flores* de Espinosa: “lisonja [‘alivio’] del tormento”. El soneto está también en el *Cancionero antequerano*, ed. cit., núm. 10.

⁶ *Cancionero antequerano* (recopilado hacia 1627), ed. José Lara Garrido, tomo 1, Málaga, 1988, núm. 116.

⁷ Raymond Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, *Revue Hispanique*, vol. 18 (1908), núm. 111. P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, en su *Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro*, Tolosa, 1975, p. 244 (nota al núm. 124), dicen que este soneto ha sido “atribuido a Liñán”. Se encuentra, en efecto, en las *Rimas de Pedro Liñán de Rianza*, ed. T. Ximénez de Embún, Zaragoza, 1876, p. 34; pero J. R. Randolph ya no lo incluye en su edición de Barcelona, 1982. (Lo único que me molesta de este soneto es el verso 4: no veo qué son esos dueños del pecho, tan “de nieve” como el pecho mismo.)

⁸ Seguramente se acordaba Cervantes de este soneto al contar en el *Viaje del Parnaso* (III, 353-355) cómo Apolo le da un buen abrazo “a don Juan de Arguijo, / que no sé en qué, o cómo, o cuándo hizo / un áspero viaje y tan prolijo” (desde Sevilla hasta el monte Parnaso).

⁹ Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1958, tomo 2, p. 168.

¹⁰ Quevedo glosó este soneto en su madrigal “Los brazos de Damón y Galatea...”, y Juan José Arreola lo resumió ingeniosamente en una de sus “Doxografías” (*Palindroma*, México, 1971, p. 69): “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo”. Véase también supra, p. 95, el primer terceto del soneto “Soñaba yo, señora...”.

¹ Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995. A las poesías incluidas en las *Flores de Espinosa* añade Morata las que figuran en dos manuscritos editados en tiempos modernos: las segundas *Flores* (recopiladas en 1611 por Juan Antonio Calderón) y el llamado *Cancionero antequerano* (de hacia 1627). A propósito de la edición de Morata aparecieron simultáneamente dos estudios: el de Antonio Carreira, “Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera”, *Acta Malacitana*, Málaga, vol. 20 (1997), núm. 1, pp. 291-306, y el de A. Alatorre, “Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45 (1997), p. 429-445.

² Así se lee en el *Cancionero antequerano*, núm. 39; en las *Flores de Calderón* el primer verso dice: “Eran las puertas de rubí radiante”.

³ En las Flores de Espinosa aparece como autor “el licenciado Pedro Luis Martín”. La adición de “Luis” puede deberse al hecho de que éste era más activo que su hermano (aparte de haber dedicado tanta atención al tema). Para la relación con el madrigal de Gradinico véase la nota de Rodríguez Marín en su edición de las Flores de Espinosa, p. 424.

⁴ La imagen de las “nocturnas aves / volando tristes y gimiendo graves” que pueblan la caverna de Polifemo sedujo a muchos poetas (sor Juana por ejemplo, Primero sueño, versos 22-23). Es muy notable que hasta un antigongorino tan denodado como Quevedo haya sucumbido a su encanto. Y no es caso único.

⁵ En las ediciones de Quevedo se lee “Lloraré siempre mi mayor provecho”, lo cual no tiene sentido; es obvia errata de imprenta de la primera edición (1670). Corrijo, pues: “Llorar es siempre mi mayor provecho” (cf. Petrarca: “Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto”).

⁶ Quevedo, Obras completas, I, Poesía original, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, p. LXXXV.

⁷ El propio Quevedo parodió el verso inicial en un soneto cuyo epígrafe reza: “Calvo que se disimula con no ser cortés” (calvo que explica por qué no se quita el sombrero al saludar a una dama): “Catalina, una vez que mi mollera / se arremangó... ¿Dirélo? / Sí, que no se la pudo cubrir pelo...”, etcétera.

⁸ Manuel de Faria y Sousa, Divinas y humanas flores, Madrid, 1624, fol. 7r; Fuente de Aganipe, parte I, Madrid, 1646, fols. 121v, 136r y 160r (y notas, fols. 146v, 147v y 174v); Fuente de Aganipe, parte III, Madrid, 1646, fols. 55v- 57r.

¹ Soneto “A un sueño en una ausencia larga”, en un manuscrito intitulado “Tributo de César pagado a César, librado en las Musas y cobrado por el Tiempo” de hacia 1622, editado sin comentario alguno por Santiago Álvarez Camero en la Revue Hispanique, vol. 40 (1917), pp. 80-160. (El soneto está en la pág. 82.) En la p. 86 el joven poeta echa pestes del colegio jesuítico de Alcalá, y en la p. 145 se queja del superior, que “las salidas me limita”. Se complace en mencionar sus amoríos, incluso con monjas.

² Manuscrito fechado en Roma en 1642. Véase José Luis Gotor, “Las Rimas de casto amor del Caballero del Fénix”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40 (1992), pp. 395-417. (El soneto está en la p. 413.)

³ Obras de don Antonio de Solís, manuscrito 3667 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 4r. Sigo el texto de sus Varias poesías, ed. Manuela Sánchez Reguera, Madrid, 1968, p. 80. En su edición del Cancionero antequerano, tomo 1 (1988), José Lara Garrido reproduce este soneto en la p. 322, dándolo como anónimo. Dice haberlo tomado del manuscrito 21.045 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ “Poesía divina y humana del padre Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla”, manuscrito de hacia 1657 extractado por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, tomo 4, col. 20.

⁵ Juan Ovando Santarén, *Ocios de Castalia*, Málaga, 1663, fol. 20: “Invoca al Sueño para alivio”.

⁶ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas lýricas...*, Madrid, 1736, tomo 1, pp. 26-27.

⁷ Gregório de Matos, *Obra poética completa*, ed. James Amado, 4^a ed., Río de Janeiro y São Paulo, 1999, tomo 2, p. 838. Matos, nacido en Bahía, estudió en Coimbra, se quedó en Portugal más de treinta años y regresó a su tierra en 1680. Fue famoso, lo mismo en el Brasil que en la metrópoli, por lo virulento de sus sátiras (lo apodaron “Boca do Inferno”). Sufrió por ello no sólo cárceles, sino también un breve destierro en Angola.

⁸ *Obra poética*, ed. citada, tomo I, p. 537. A esta Custódia, que era mulata, dedicó también Matos unas décimas y unas redondillas.

¹ Dionisio Solís, poeta de la época neoclásica, tiene un soneto, “Pacífica quietud, reposo amado...”, dizque “compuesto en sueños, a excepción de los dos primeros versos del segundo cuarteto”, que el poeta no pudo recordar a la hora de ponerlo por escrito.

² Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, parte II, cap. 6, “De los sueños”. La edición más antigua que se

conoce de este famoso libro es de Salamanca, 1539, pero se sabe que hubo al menos tres anteriores. A fines del siglo XVI escribe Luis Zapata: “Como el alma es inmortal, no puede dejar (aun encerrada en las groseras ataduras del cuerpo) de respirar [= ‘transpirar’] y trascender lo que puede, como en sueños alcanzan los hombres algunas veces lo que despiertos no alcanzaban” (Miscelánea, manuscrito editado en 1859 como vol. XI del Memorial histórico español; la cita está en la p. 53).

³ El primer verdadero humanista que hubo en España fue el catalán Bernat Metge (contemporáneo del muy medieval marqués de Santillana). Su obra más importante es justamente *El Sueño* (*Lo Somni*), donde expone las muchas enseñanzas filosófico-morales que —según dice— le fueron impartidas en un sueño.

⁴ Obsérvese la hechura anómala de los cuartetos: ABAB/BAAB (cf. supra, p. 87, nota 4). Véase Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Boscán, tomo 10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de Madrid, 1945, p. 261. Menéndez Pelayo no menciona el soneto de Hurtado de Mendoza, que fue muy popular: J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española*, Cleveland, 1993, lo han encontrado en 17 manuscritos, uno de ellos las *Flores de baria poesía* (1577).

⁵ Luís de Camões, *Lírica completa*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, 1980, p. 262.

⁶ Los dos versos dirigidos al pensamiento tienen un tono casi humorístico: ‘¡Un momento, pensamiento mío! ¿Qué pasa contigo? Mira que me estás maltratando. No le faltes al respeto a tu dueño, que soy yo’.

⁷ Por ejemplo, dos de López Maldonado, con quien luego nos encontraremos (*Cancionero* citado en la nota siguiente, fols. 81v y 82r): “Pensamiento dichoso que hiciste / tu habitación en tan ilustre parte...” y “Pensamiento veloz que en un instante / revuelves y trastornas todo el mundo...”.

⁸ *Cancionero* de [Gabriel] López Maldonado, Madrid, 1586, fol. 94r.

⁹ Lo cito por el manuscrito de 1612 extractado por B. J. Gallardo,

Ensayo..., tomo 1, col. 288. Está también en las Flores de Calderón, recopiladas en 1611, pero aquí el comienzo es “Dura imaginación, que más que el viento...” (y hay otras variantes).

¹⁰ Rimas del Incógnito (manuscrito de los primeros decenios del siglo XVII), ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 173.

¹¹ Sobre los versos esdrújulos véase (si se quiere) el artículo que les dediqué en el *Anuario de Letras*, vol. 35 (1997), pp. 9-36.

¹² Desde mediados del siglo XVIII hasta tiempos bastante modernos sor Juana dejó de ser leída. Una sola de sus composiciones parece haberse salvado del naufragio total (me refiero, claro, a “Hombres necios...”). Por eso sorprende hallar el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” en un cartapacio de comienzos del siglo XIX — véase A. Alatorre, “Del Cancionero de Pancho Martínez (1818)”, *Literatura Mexicana*, vol. 11 (2000), núm. 1, p. 291—, tanto más cuanto que ese manuscrito contiene cosas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, todas de tipo popular. Aparte del soneto de sor Juana, lo único antiguo que hay ahí son unas redondillas de Baltasar del Alcázar (“Revelóme ayer Luísa...”); pero ni éstas ni el soneto llevan nombre de autor.

¹³ No menciona Alfonso Méndez Plancarte a estos poetas en su nota al soneto de sor Juana, pero sí a Calderón de la Barca. (Y, bien visto, nada tan calderoniano como esos exaltados apóstrofes.) A una poesía famosa, a un tópico venerable, siempre les llega el día de la parodia. Lo curioso es que en este caso el parodiador haya sido el propio Calderón (citado por Méndez Plancarte): el gracioso de una de sus comedias le cuenta a la criada cómo vio a doña Beatriz en el cuarto de don Mendo, “donde hubo el ¡Detente, espera, / sombra, ilusión!, con su poco / de desmayo y pataleta”. (¡Bendito barroco español!) El final de “Detente, sombra...” recuerda, por su parte, el de “A la sombra de un olmo...” de Figueroa (*supra*, p. 88).

¹⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 381, parece que lo entiende de otra manera, pues dice que “los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible”.

¹⁵ Véase A. Alatorre, “María Luisa y sor Juana”, *Periódico de Poesía*,

núm. 2 (otoño de 2001), pp. 8-37.

¹⁶ Véase A. Alatorre, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-55. (Es éste el primer estudio que dediqué a sor Juana.)

¹⁷ Véase A. Alatorre, “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35 (1987), pp. 591-673. Al editar y comentar esta carta se me pasó por alto el alcance del soneto “Silvio, yo te aborrezco”, que por cierto es la segunda parte de un dístico cuya primera parte, “Cuando mi error y tu vileza veo”, es también fuerte.

¹ Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía* (1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, tomo 2, p. 51.

² Se imprimió en el muy temprano *Cancionero general de obras nuevas* (1554). Lo reproduce Alfred Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 591. Sigo, por más correcto, el texto del manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Beatriz Entenza de Solare, *Poesías varias...*, Buenos Aires, 1978, p. 78. (En el verso 5 repitió el copista el horrible del primer verso; por eso corrijo: terrible.)

³ Este soneto nos ha llegado en dos manuscritos: el Spanish 56 de la Universidad de Pennsylvania y las Flores de varia poesía (ed. M. Peña, México, 1980, núm. 186). He preferido, por más satisfactorio, el texto del primero.

⁴ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Madrid, 1955, pp. 187 y 188.

⁵ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, pp. 184-194, después de leer casi con lupa a los dos hermanos, no encontró sino vagos ecos petrarquistas (que eran ya bien común).

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, edición citada, p. 474.

⁷ *Ocios de don Bernardino de Rebolledo*, reedición de Madrid, 1778, p. 158. (La primera edición es de Amberes, 1650.)

⁸ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1681, tomo 1, pp. 57-58.

⁹ José Pérez de Montoro, *Obras pósthumas líricas*, Madrid, 1736, tomo 1, p. 26.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 2100 (del último tercio del siglo XVII), fol. 246 r-V.

¹¹ Cancionero de 1628, edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza por José Manuel Blecua, Madrid, 1945, pp. 335-336.

¹² El Arte de putear, compuesto hacia 1772, tuvo un par de ediciones clandestinas en el siglo XIX (ahora tiene varias). Manejo la edición (no muy buena) de Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Madrid, 1995. (El texto citado procede del canto I, versos 93-98.) En la p. 30 dicen los editores que el motivo de la “polución” aparece en “alguna poesía erótica del XVIII, bajo la apariencia de sueño lascivo”, y mencionan un soneto del manuscrito F-2973 de la Biblioteca Histórica de Madrid, que comienza: “Atiende, Flora, quiero referirte...”.

¹³ No estaba en mis apuntes este precioso texto. Me llevó a él una indicación de C. Maurer, artículo citado, p. 157, nota 34.

¹⁴ Antonio M. Arregui, S. I., *Summarium theologiae moralis*, 14^a ed., Bilbao, 1942 (la 1^a ed. es de 1918), § 247, dice lo siguiente: si la pollutio ocurre totalmente en sueños, el buen católico puede estar tranquilo: no hay pecado; pero otra cosa es cuando “semisopitis accidit”, cuando el accidente sucede en los momentos en que uno está despertando, de tal manera que en la experimentación del deleite puede haber algo de consciencia (y de concupiscencia): en tal caso se incurre, parcialmente por lo menos, en ese “appetitus inordinatus delectationis venereae” que es el pecado de lujuria. (Lo único limpio de culpa es el apetito “ordenado” de delectación venérea, que se da entre personas casadas, siempre y cuando su finalidad sea la propagación de la especie.) Cf. también § 263, sobre los “movimientos carnales”: “Motus carnales dicuntur commotiones genitalium in illis organis existentium cum voluptate coniunctae”. A la pollutio se dedican los §§ 256 y 257. En la Floresta de poesías

eróticas de los siglos de oro editada por P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes (Tolosa, 1975), pp. 310-315, hay un resumen de lo que sobre tan sutiles materias dice el padre Alessandro Ciolli, *Manual práctico del confesor*, traducido del italiano por Cayetano Soler, Barcelona, 1901.

¹⁵ Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer, *Obras poéticas*, con la *Burromaquia* (edición póstuma), Madrid, 1744, p. 5. El soneto está también en el manuscrito 1581 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 192. Este Álvarez de Toledo es uno de los elogiadores de sor Juana (y uno de los más rematadamente barrocos) en el Segundo volumen de las obras de la monja (Sevilla, 1692).

¹⁶ Ya nos hemos encontrado (supra, p. 130) con este estudiante de Alcalá. Su soneto está en *Revue Hispanique*, vol. 40 (1917), p. 84. En el manuscrito 3799 de la Biblioteca Nacional de Madrid hay unas décimas de Diego de Contreras, toledano, “A la sangre que un crucifijo sudó por todos los poros [!] anunciando la muerte de san Francisco Xavier”. Las décimas (“Lágrimas cuestan a Dios...”) se compusieron “quando la canonización de S. Ignacio y S. Francisco Jabier, en la justa literaria [obviamente jesuítica] de Toledo”. Buen ejemplo de la propensión que tienen las leyendas piadosas a incorporar embellecimientos y enriquecimientos.

¹⁷ A. Rodríguez Moñino y M. Brey, *Catálogo de los manuscritos...*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1965, tomo 2, p. 298. Véase A. Alatorre, “Andanzas de Venus y Cupido”, *Estudios...* dedicados a Mercedes Díaz Roig, El Colegio de México, 1992, pp. 347-351.

¹ Luis Astrana Marín, creyendo a pie juntillas que las poesías amorosas de Quevedo son autobiográficas, y que, en consecuencia, “Lisi” tiene que ser una mujer de carne y hueso, se puso a buscarla, y encontró una, llamada doña Luisa de la Cerda. (Desgraciadamente para él, a nadie convenció de su hallazgo.)

² Cervantes siempre quiso escribir una segunda parte de su *Galatea*. Un bonito campo de especulación es: ¿cómo hubiera sido esa segunda parte, escrita por un Cervantes maduro, realista y sonriente, dotado de la sabiduría que muestra su *Quijote*?

³ Es lo mismo que “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue”. (Y cf. supra, p. 125, nota 7.)

⁴ La “diosa divina” no es Floris, sino seguramente la Noche, como sugiere C. Maurer en la nota 37 de su citado artículo. La Noche, en efecto, le permite a un amante “bullicioso” poner en “ejecución” sus apetitos eróticos.

⁵ Es decir, ‘muy de madrugada’.

⁶ El último terceto dice: ‘A toda ley un gusto sexual sin cencerro (sin ningún molesto ruido metálico). El no pagar es cosa bonita e inocente como paloma, y sólo los salvajes le dan el feo nombre de perro’. (Dar perro era ‘engañar a una mujer no pagándole sus favores’.)

⁷ Cancionero de poesías varias (manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 134. Tal como lo copian los editores, el poema consta, anómalamente, de una redondilla y nueve quintillas. Es evidente que a la redondilla le falta un verso 5: termina con un llegaba que se queda en el aire.

⁸ R. Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, *Revue Hispanique*, vol. 6 (1899), núm. 41; Biblioteca de Palacio, manuscrito II-1561 (cartapacio de Pedro de Penagos), fol. 5; Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-353, fol. 255.

⁹ Foulché-Delbosc, “136 sonnets anonymes”, núm. 39; Bibl. Naz., Florencia, manuscrito citado, fol. 279. (Aquí el primer verso dice: “Soñaba anoche doña Artemidora”.)

¹⁰ Foulché-Delbosc, lugar citado, núm. 40. Estos tres sonetos pueden verse cómodamente en la citada Floresta de poesías eróticas de los siglos de oro de P. Alzieu, Y. Lissorgues y R. Jammes, núms. 124 a 126. En el verso 7 del tercer soneto pongo las en vez de los: la monja que vive encerrada en su convento no tiene las oportunidades ni las mañas de las mujeres que andan sueltas en la ciudad (ni es de las “de copete”).

¹¹ El sueño de la viuda consta de 72 octavas reales (¡576 versos!).

Seguramente circuló mucho en copias de mano, de las cuales sobreviven por lo menos cinco: Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3915 (cancionero de Jacinto López); Biblioteca de Palacio, manuscrito 961 (Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna, ed. C. A. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, Cleveland, 1991, fols. 81 y siguientes); Biblioteca de Palacio, manuscrito 2803 (Cancionero de poesías varias, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Madrid, 1989, núm. 32); Biblioteca Nazionale, Florencia, manuscrito Magl. VII-354; y un manuscrito de la Accademia dei Lincei (Roma) mencionado por José Luis Gotor, “Fray Melchor de la Serna, poeta ovidiano inédito del siglo XVI”, *I codici della trasgressività in area iberica* (Atti del Convegno di Verona), 1980, pp. 144 y 151. (Todavía hay aficionados a los “cuentos alegres” en verso: en México, por ejemplo, son muy conocidas las redondillas de “El Ánima de Sayula”.)

¹² Rimas del Incógnito, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, vol. 37 (1916), núm. 148.

¹ Por ejemplo, yo no me he ocupado sino de la tradición clásica (capítulo II), mientras que él recuerda (p. 152, nota 22) una sabia sentencia bíblica: “Quien presta fe a los sueños es como el insensato que pretende coger una sombra o perseguir al viento” (Eclesiástico, 34, 2).

² No menciona Maurer a Pontus de Tyard, de quien Juan José Arreola tradujo un soneto, “Oh padre del reposo, sueño padre del Sueño...”, en la revista *Vuelta*, núm. 15 (febrero de 1987), traducción reproducida en Biblioteca de México, núms. 67/68 (enero-abril de 2002). Y este dato es buen complemento de lo que dije en la Introducción: Arreola, en efecto, no leyó a Pontus de Tyard gracias a una formación académica (tal como no necesitó tomar clases de francés).

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

- A do inclino los ojos, allí veo (Herrera), 86n*
- A fugitivas sombras doy abrazos (Quevedo), 121, 128*
- A la sombra de un olmo, al nuevo día (Figueroa), 88, 150n*
- A vosotras, estrellas (Quevedo), 117*
- Abrázame, Juana, más (anónimo), 96*
- Adormeci ao som do meu tormento (Matos), 134*
- Agora con la aurora se levanta (fray Luis), 141*
- Aguarda, riguroso pensamiento (Quevedo), 142*
- Aguarda, sombra inquietadora, espera (Villamediana), 126, 149*
- Ahi, letizia fugace, ahì, sonno lieve (Sannazaro), 50, 62, 65*
- Ai, Custódia, sonhei, não sei se o diga (Matos), 135*
- Albano, un sobresalto me despierta (Ramírez Pagán), 153*
- Atiende, Flora, quiero referirte (anónimo), 163n*
- Axi com cell qui 'n lo somni es delita (Ausiàs March), 138*
- Ay blando sueño, ay dulce pensamiento (anónimo), 182*
- Ay Dios, ¿qué sueño es éste en que he vivido? (anónimo), 182*
- Ay, dulce sueño y dulce sentimiento (Tablares), 75*
- Ay falso, burlador, sabroso sueño (Cetina), 64*
- Ay, Floralba, soñé que te... ¿dirélo? (Quevedo), 76, 116, 123, 136, 159, 173, 181*

Ay, nunca vuelva a descubrir el día (Lomas Cantoral), 97

Ay punto deleitoso, ay sueño breve (anónimo), 182

Ay sabrosa ilusión, sueño süave (Cetina), 65

Ay, sueño mentiroso (Faria e Sousa), 129

Ay, Zafira, soñé que te... ¿Dirélo? (Quevedo), 123

Beato 'n sogno, e di languir contento (Petrarca), 49

Blandamente y en dulce paz dormía (Quevedo), 43

Blando sueño amoroso, dulce sueño (Lope de Vega), 100

Caduco bien, oh sueño presuroso (Coloma), 67

Cayó la torre que en el viento hacían (Lope de Vega), 99

Chiara, amorosa stella (Gradinico) 115

Ciega imaginación, que cual el viento (Arguijo), 145

Como aquel que en soñar gusto recibe (Boscán), 139

Como el hombre que gusta de soñar (Hurtado de Mendoza), 140

Con amores, mi madre (anónimo), 32

Con necia confianza (Ginovés), 161

Con qué culpa tan grave (Quevedo), 116

Cuál es la causa, mi Damón, que estando (Aldana), 109

Cuando a más sueño el alba me convida (Quevedo), 119

Cuando a su dulce olvido me convida (B. L. de Argensola), 104

De un letargo amoroso arrebatado (A. de Salazar), 131

Deh, non ritorni a rimenarme il giorno (Fiorentino), 55, 97

Dejadme, sueños, no me andéis burlando (E. de Salazar), 182

Del sueño en las profundas fantasías (¿Ortiz de Melgarejo?), 104

Después de algunos años que servía (anónimo), 179

Detente, sombra de mi bien esquivo (sor Juana), 149

Di diamante era il muro e d'oro il tetto (Beccuti), 53, 127

Dó vas? ¿Dó vas, crüel, dó vas? Refrena (Herrera), 86, 149

Dulce letargo, suspensión tirana (Vaca de Alfaro), 182

Dulce reposo, dulce entendimiento (anónimo), 70

Dulce soñar y dulce congojarme (Boscán), 63, 127

Dura imaginación, que entre memorias (López Maldonado), 144

Dura imaginación, que más que el viento (Arguijo), 145n

Durases, noche, y no viniese el día (Tablares), 74

Durmiendo estaba en los brazos (anónimo), 182

Durmiendo yo soñaba, ¡ay gusto breve! (Martín de la Plaza), 111

El sueño, fácil engaño (anónimo), 100

El tierno amante que durmiendo vela (Mosquera de Figueroa), 156

Em sonhos me aparece o belo objeito (Faria e Sousa), 128

Embarazada el alma y el sentido (Quevedo), 121 En breve sueño tentación lasciva (anónimo), 166

En cuanto al sueño yace mal rendida (Álvarez de Toledo), 165

En dura, amarga ausencia, dulce sueño (anónimo), 130

En esta gruta en quien la noche oscura (Martín de la Plaza), 113

En la ribera de este claro río (Martín de la Plaza), 113

En sueño una hermosa (Sem Tob), 15

En triste oscuridad la noche fría (Juan Latino), 80

En tus brazos una noche (anónimo), 101

En un pabellón rojo (Villegas), 42

Entregue toda a noite a meu cuidado (Cruz e Silva), 44

Eran las puertas de rubí radiante (Martín de la Plaza), 111n

Galanio, tú sabrás que esotro día (Aldana), 96

Giacea la mia virtù vinta e smarrita (Tasso), 57, 133

Gozaba yo (harto digo), yo gozaba (A. de Solís), 131

Habiendo sido ya más combatida (Silvestre), 78

Imagen espantosa de la muerte (L. L. de Argensola), 157

La mucha tristeza mía (Garcisánchez), 18

La noche que siguió a aquel caso horrible (anónimo), 154

La notte che seguì l'orribil caso (Petrarca), 48, 154

Lágrimas cuestan a Dios (Contreras), 167n

Las puertas eran de rubí radiante (Martín de la Plaza), 111

Llega, blanda deidad, llega, y tus brazos (Ovando Santarén), 133

Mariposa a la lumbre de unos ojos (Rebolledo), 159

Más solitario pájaro en cuál techo? (Quevedo), 118

Mentre del mio bel Sol empia fortuna (Tansillo), 54

Mil veces entre sueños tu figura (anónimo), 183

No estaba Clori, como siempre, ingrata (anónimo), 103

No me dejes en manos del cuidado (anónimo), 87

No me engañaréis más, vana esperanza (Cetina), 66

No pueden los sueños, Floris (Quevedo), 173

No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa (Medrano), 108

Noche más clara para mí que el día (anónimo), 93

Noche, que en tu amoroso y dulce olvido (F. de la Torre), 91

Notte, che nel tuo dolce et alto oblio (Amalteo), 55

O del Silenzio figlio e de la Notte (Marino), 58

O Sonno! O della queta, umida, ombrosa (Della Casa), 52

O, quem pudera, Albânia, sustentar-se (Faria e Sousa), 127

Ocio manso del alma, sosegado (Figueroa), 88

Oh dulce sueño, dulce acertamiento (Lomas Cantoral), 90

Oh dulce sueño, dulce fantasía (Montemayor), 70

Oh dulce sueño, dulce sentimiento, / dulce imaginación, dulce reposo (anónimo), 183

Oh dulce sueño, más que yo esperaba (anónimo), 86

Oh dulce sueño, oh cama venturosa (anónimo), 183

Oh dulce sueño, oh dulce sentimiento / que imagen de la muerte eres llamado (Tablares), 76n

Oh dulce sueño, olvido de los males (Mesa), 183

Oh dulce y breve sueño de alegría (Silvestre), 77

Oh mentiroso alivio del cuidado (Pinel y Monroy), 183

Oh piadoso sueño, y quién pudiera (Cueva), 183

Oh, qué ilusión sueña Fili (anónimo), 161

Oh, si esta noche nunca se acabara (J. de Medrano), 183

Oh sueño, dulce olvido de los males (Mesa), 183

Oh sueño, dulce tregua al pensamiento (anónimo), 106

Onde, per consolarne i miei dolori (Tasso), 57

Or che la notte ogni color nasconde (Nuzio), 112

Pacífica quietud, reposo amado (D. Solís), 137n

Passer mai solitario in alcun tetto (Petrarca), 49, 118

Pensamentos que agora novamente (Camões), 140

Pensier, che mentre di formarmi tenti (Tasso), 56, 143

Piernas blancas y gruesas, pies pequeños (anónimo), 106
Por qué, di, de mis ojos, sueño blando (Soto de Rojas), 126
Por qué el mentido gusto se abalanza (Pérez de Montoro), 134
Pues dicen que eres, Sueño (anónimo), 183

Qué imagen de la Muerte rigurosa? (Quevedo), 120
Quiero gozar, Gutiérrez, y no quiero (Quevedo), 174

Santa y amiga noche, que en tu olvido (Lomas Cantoral), 90
Si un dulce sueño de imperfecta gloria (anónimo), 66
Silvio, yo te aborrezco, y aun condeno (sor Juana), 147, 154
Sogno, che dolcemente m'ai furato (Bembo), 52, 63, 72
Son estos lazos de oro los cabellos? (Barahona de Soto), 94
Son questi i bei crin d'oro onde m'avviene (Sannazaro), 51, 102
Sonho traidor, que alguma vez sabroso (Faria e Sousa), 127
Soñaba anoche doña Artemidora (anónimo), 177n
Soñaba, ay dulce Cintia, que te vía (Salazar y Torres), 160
Soñaba cierta noche que tenía (anónimo), 177
Soñaba, señora mía (anónimo), 175
Soñaba una doncella que dormía (anónimo), 176
Soñaba yo que tenía (anónimo), 32
Soñaba yo, querida Ardenia mía (Quirós), 132

Soñaba yo, señora, si me acuerdo (Téllez Girón), 156
Soñaba yo, señora, y fue mi sueño (anónimo), 95
Soñando estaba anoche Artemidora (anónimo), 177
Soñando yo pensé que no dormía (Ulloa Pereira), 183
Soñé, Lisi, soñé una tiranía (Pérez de Montoro), 160
Soñé, Nise, soñé (¡sueño dichoso!) (Sandoval), 183
Soñé que de una peña me arrojaba (Terrazas), 155
Soñé que el brazo de rigor armado (Quevedo), 120
Soñé, señora, el más alegre sueño (Mesa), 183
Süave sueño, que con tardo vuelo (Herrera), 84
Sueño, domador fuerte del cuidado (Tejada), 106
Sueño fugitivo y blando (anónimo), 184
Sueño, que dulcemente me has llevado (Paternoy), 71
Sueño traidor, que alguna vez sabroso (Ramírez Pagán), 73, 128
Tardases, noche, y no vinieses, día (Tablares), 75n
Turbia y oscura noche, que el sereno (F. de la Torre), 92

Un partido clavel toqué dormido (Faria e Sousa), 128
Un sueño soñaba anoche (anónimo), 33
Una noche llorando fue Cupido (anónimo), 168
Una viuda en Aragón había (M. de la Serna), 178

Vana imaginación, que hecha Tántalo (anónimo), 146

Varia imaginación, que en mil intentos (Góngora), 143

Ven, que ya es hora; ven, amiga mía (Martín de la Plaza), 114

Vencido de dolor contino, en cuanto (Lomas Cantoral), 89

Vencido del trabajo el pensamiento (anónimo), 69

Vien la mia donna in su la notte ombrosa (Marino), 58

Vos cometistes traición (Manrique), 16

Vuelvo de nuevo al llanto (Martín de la Plaza), 115

Ya besando unas manos cristalinas (Góngora), 102

Ya en el mar español su hacha ardiente (Martín de la Plaza), 112

Yo el último deleite te pedía (anónimo), 184

Yo, mi señora, soñaba (Castillejo), 29

Yo, señora, me soñaba (Castillejo), 26

ÍNDICE DE NOMBRES

Agatías, 44

Agustín, san, 163-165

Alatorre, Antonio, 62n, 68n, 81n, 84n, 92n, 110n, 146n,
149-152nn, 168n

Alba, duque de, 60-61

Albión, María Bárbara de, 158

Alcázar, Baltasar del, 149n

Aldana, Francisco de, 10, 11, 84, 96-97, 108-109

Aldrete y Villegas, Pedro, 122

Alemanni, Luigi, 182

Alonso, Dámaso, 53, 108-109

Alonso Cortés, Narciso, 43n

Álvarez Camero, Santiago, 130n

Álvarez de Toledo y Pellicer, Gabriel, 165-166

Alzieu, Pierre, 107n, 165n, 178n

Amado, James, 135n

Amalteo, Giambattista, 55-56, 90-93

Anacreonte, 42-44

Aretino, Pietro, 31n

Argensola, Bartolomé Leonardo de, 104-106, 149

Argensola, Lupericio Leonardo de, 157-158, 181

Arguijo, Juan de, 108n, 145-146

Aristóteles, 35

Aroca, Jesús, 102n

Arregui, Antonio M., 165n

Arreola, Juan José, 11, 12, 24-25, 109n, 181n

Askins, Arthur L.-F., 72n, 75n, 76n

Astrana Marín, Luis, 43n, 170n

Baïf, Jean-Antoine de, 181

Barahona de Soto, Luis, 94-95

Bataillon, Marcel, 184

Battiferri, Laura, 182

Beccaria Lago, María Dolores, 32n

Beccuti, Francesco (“il Coppetta”), 53-54, 144

Béguin, Albert, 64n

Bembo, Pietro, 51-52, 63-64, 66

Bense-Dupuis, Pierre, 80n

Berceo, Gonzalo de, 16

Beza, Teodoro, 181

Blecua, José Manuel, 85n, 105n, 119, 122, 162n

Borel, Jean-Paul, 180

Borges, Jorge Luis, 11, 180

Boscán, Juan, 12, 25, 26n, 34-36, 60, 62-66, 68-72, 76, 84, 127, 140, 181

Brey Mariño, María, 105n, 168n

Brocense, el (Francisco Sánchez de las Brozas), 35-36

Burguillos, véase Sánchez Burguillos

Cáceres, Pedro de, 77n

Calderón, Juan Antonio, 110n, 111n, 145n

Calderón de la Barca, Pedro, 83, 84, 128, 149n, 180

Calleja, Diego, 47

Camões, Luís de, 127, 140-141

Caravaggi, Giovanni, 71n

Carlos V, 26n

Carloval, Ana de, 80

Carreira, Antonio, 80n, 103n, 110, 112

Castillejo, Cristóbal de, 25-32, 34-35, 77

Castillo, Hernando del, 18n

Catulo, 35

Cerda, Catalina de la, 103n

Cerda, Luisa de la, 170n

Cervantes, (19n), (62), 79-80n, 108n, 169-172

Cetina, Gutierre de, 64-66, 67n, 72, 75n, 181

Cicerón, 182

Cintera, Gaspar de la, 64n

Ciolfi, Alessandro, 165n

Ciruelo, Pedro, 138

Coloma, Juan, 67-68

Colón Calderón, Isabel, 163n

Comas, Antonio, 63n

Consolatio ad Liviam, 39, 60

Contreras, Diego de, 167n

Coppetta, Francesco, véase Beccuti

Cota, Rodrigo, 20

Cruz e Silva, António Dinis da, 44

Cueva, Juan de la, 183

Cuevas, Cristóbal, 86n

Curtius, Ernst Robert, 83, 84n

Dante, 13, 36, 48, 139

Darío, Rubén, 17-18, 24

Della Casa, Giovanni, 52-53

Díaz Plaja, Guillermo, 157n

DiFranco, R. A., 67n, 75n, 78n, 94n, 101n, 140n, 176n, 179n

Domínguez Bordona, Jesús, 26n, 31n

Donne, John, 35, 108

Dueñas, Juan de, 17, 24

Edmonds, J. M., 43n

Eliot, T. S., 13

Entenza de Solare, Beatriz, 68n, 154n

Enzina, Juan del, 19n

Espinosa, Pedro, 95n, 104-105n, 110

Estacio, 46, 53, 116

Esteve Barba, Francisco, 182

Eurípides, 45

Faria e Sousa, Manuel de, 127-129

Fernández de Moratín, Leandro, 31n

Fernández de Moratín, Nicolás, 163

Fernando de Habsburgo, 26n

Figueroa, Francisco de, 84, 87-89

Fiorentino, Remigio, 54-55, 97-98

Flaubert, Gustave, 11

Foulché-Delbosc, Raymond, 17, 76n, 80n, 96n, 107n, 146n,
177-179nn

Fracastoro, Girolamo, 35

Francisco Xavier, san, 165-168

Freire, Isabel, 170

Frenk, Margit, 32n, 74n, 96n

Fucilla, Joseph G., 157n

Fuentes, Carlos, 9

Gallagher, Patrick, 18n

Gallardo, Bartolomé José, 64n, 79n, 104n, 133n, 145n, 183

García Lorca, Federico, 180

Garcilaso, 8-9, 25, 28, 35-36, 50, 60-62, 68, 83, 84, 90, 94,
140-141, 170

Garcisánchez de Badajoz, 18-25, 27-28, 30, 34, 77, 139

Garrote Bernal, Gaspar, 163n

Gelves, conde de, 86

Ginovés, licenciado, 161-162

Girón, Ana, 62

Goldberg, Rita, 182

Góngora, 8, 11, 37, 47, 59, 84, 92n, 102-104, 110, 112, (118n),
136, 143-144, 181

González de Salas, Jusepe, 122-123

Gotor, José Luis, 131n, 179n

Gracián, Baltasar, 76, 83

Gradinico, Pietro, 115

Guzmán y Gallo, Juan, 184

Hazañas y La Rúa, Joaquín, 67n, 75n

Heras, véase Las Heras

Herrera, Fernando de, 11, 35-36, 39, 41, 45, 61n, 77, 84-87, 110, 142, 149, 156

Hesíodo, 106

Homero, 35-38, 106, (172)

Horacio, 35, 41n, 48

Hurtado de Mendoza, Diego, 140

Jammes, Robert, 107n, 165n, 178n

Janus Pannonius, 181

Jiménez, Juan Ramón, 11

Jiménez de Enciso, Diego, 81

Juan Latino, 79-82

Juana Inés de la Cruz, sor, 10, 12, 37, 47, 68, 97, 118n, 127, 133, 137-138, 147-152, 160, 166n

Juliá Martínez, E., 81n

Labrador Herraiz, J. J., 67n, 75n, 78n, 94n, 101n, 140n, 176n, 179n

Laínez, Pedro, 84

Lara Garrido, José, 80n, 87n, 106n, 132n

Lara Zavala, Hernán, 7-8, 180

Las Heras, Francisco de, 148

Lemos, Pedro de, 76n

León, fray Luis de, 8, 77, 105n, 141-142

L'Hermite, Tristan, 181

Lichtenberg, 64n

Liñán de Ríaza, Pedro, 107n

Lissorgues, Yvan, 107n, 164n, 178n

Lomas Cantoral, Jerónimo de, 36-37, 59, 84, 87, 89-92, 97-98

López, Jacinto, 75n, 179n

López Barbadillo, Joaquín, 184

López de Sedano, Juan José, 85n

López de Velasco, Juan, 31n

López Maldonado, Gabriel, 143n, 144-145

López Velarde, Ramón, 11

Lucrecio, 35, 44-45, 162

Lutero, 167

Machado, Manuel (músico), 102n

Macías el Enamorado, 19

Mallarmé, 35

Maluenda, Antonio de, 184

Manrique, Jorge, 16-18, 25, 139

Marbeuf, Pierre de, 181

March, Ausiàs, 138-139

Marcial, 12, 184

Marino, Giambattista, 58-59

Martín de la Plaza, Luis, 105n, 110-116

Martín de la Plaza, Pedro, 115

Matos, Gregório de, 134-136

Maurer, Christopher, 76n, 164n, 173n, 180-184

Medrano, Francisco de, 8, 107-109, 181

Medrano, Julián de, 183

Mena, Juan de, 78n

Méndez Plancarte, Alfonso, 149n

Menéndez Pelayo, Marcelino, 140

Menéndez Pidal, Ramón, 33n

Mesa, Cristóbal de, 183

Metge, Bernat, 139n

Milán, Leonor de, 86

Molas, Joaquín, 63n

Montaigne, 45, 162

Montemayor, Jorge de, 69-71, 74

Morán de la Estrella, Francisco, 78n, 85n, 95-96

Morata Pérez, J. M., 110n

Moratín, véase Fernández de Moratín

Morel-Fatio, Alfred, 68n, 69n, 154n

Mosquera de Figueroa, Cristóbal, 155-157

Murry, John Middleton, 9-10

Muzio, Girolamo, 112

Navagiero, Andrea, 34

Neruda, Pablo, 11

Novalis, 64n

Núñez, Antonio, 151-152

Ortiz Melgarejo, Antonio, 104n

Orozco Díaz, Emilio, 84n

Ovando Santarén, Juan, 133

Ovidio, 35, 39-41, 48, 78n, 81n

Pacheco, Francisco, 85n

Palley, Julian, 180-181

Paredes, condesa de, 139, 150-152

Paternoy y Aragón, Gonzalo de, 71-72

Paz, Octavio, 62n, 150n, 158

Pedro, condestable de Portugal, 34

Pedro I de Castilla, 15

Penagos, Pedro de, 177n

Peña, Margarita, 77n, 87n, 155n

Peñafiel, marqués de, véase Téllez Girón Pérez de Montoro, José, 133-134, 160-161

Pérez Gómez, Antonio, 73n, 153n

Petrarca, 19n, 36, 48-50, 94, 118-119, 139, 154

Petronio, 41-42, 171

Pinel y Monroy, Francisco de, 183

Poliziano, Angelo, 181

Pontano, Giovanni, 181

Pratlin, V. B., 80n

Prieto, Antonio, 182

Propertius, 36

Quevedo, 10-11, 13, 42-43, 92n, 109n, 116-125, 136, 142-143, (159), 170n, 172-176, 180-181

Quirós, fray Pedro de, 132-133

Rafael, 83

Ramírez Pagán, Diego, 72-74, 153-154

Randolph, J. R., 107n

Rebolledo, Bernardino de, 158-159

Reckert, Stephen, 108n

Richter, Jean Paul, 64n

Riquer, Martín de, 63n

Rodríguez Marín, Francisco, 95n, 104n, 115n

Rodríguez Moñino, Antonio, 105n, 168n, 183

Ronsard, Pierre de, 181

Rubio González, Lorenzo, 91n

Ruiz, Juan, arcipreste de Hita, 20

Ruiz de Alarcón, Juan, 80

Ruscelli, Girolamo, 115

Sablonara, Claudio de la, 102n

Salazar, Alonso de, 130

Salazar, Ambrosio de, 81

Salazar, Eugenio de, 182

Salazar y Torres, Agustín de, 160

Salinas, Lope de, 85n

Sánchez Burguillos, Juan, 85n

Sánchez de Badajoz, véase Garcisánchez

Sánchez de las Brozas, véase Brocense

Sánchez Reguera, Manuela, 132n

Sandoval, Francisco, 183

Sannazaro, Jacopo, 35, 50-51, 63-65, 102-103

Santa Fe, 17

Santillana, marqués de, 34, 139n

Saraiva, Maria de Lurdes, 141n

Secundus, Johannes, 76, 181

Segovia, Tomás, 9

Sem Tob, 15-16

Séneca, 45-46

Serna, fray Melchor de la, 178-179

Sessa, duque de, 79

Shakespeare, 13

Shepard, Stanford, 15n

Siguerondo, P., 184

Silvestre, Gregorio, 77-79

Soler, Cayetano, 165n

Solís, Antonio de, 131-132

Solís, Dionisio, 137n

Soto de Rojas, Pedro, 126-127

Spratlin, V. B., 80n

Tablares, Pedro de, 74-77

Tansillo, Luigi, 54

Tasso, Bernardo, 182

Tasso, Torquato, 56-58, 143-144

Tejada, Agustín de, 106

Téllez Girón, Juan, 155-156

Terranova, duquesa de, 79

Terrazas, Francisco de, 155

Tintoretto, 83

Torre, Francisco de la, 87, 91-93

Torres, Juan de, 18

Torres Naharro, Bartolomé de, 31n, 77

Tyard, Pontus de, 181n

Ulloa Pereira, Luis de, 183

Vaca de Alfaro, Henrique, 182

Valdivielso, José de, 125

Valtierra, 17, 24

Vega, Lope de, 10, 37, 59, 85n, 99-100, 124

Villamediana, conde de, 125-126, 149

Villegas, Esteban Manuel de, 42-43

Viñaza, conde de la, 105n

Virgilio, 35-36, 38-39, (60), (119-120), (172)

Wellek, René, 13

Ximénez de Embún, T., 107n

Zaid, Gabriel, 7

Zapata, Luis, 138n

Zorita, C. A., 75n, 78n, 179n

ÍNDICE GENERAL

Introducción

I. La vieja poesía castellana

II. La tradición humanística

III. Los maestros italianos

IV. Boscán y Garcilaso, con sus primeros seguidores

V. Los “manieristas”

VI. Los tiempos de Góngora y Lope de Vega

VII. Quevedo y sus contemporáneos

VIII. Los tiempos finales

IX. Sueño e imaginación

X. Otras derivaciones

XI. Chiste y obscenidad

XII. Coda

Índice de primeros versos

Índice de nombres

A partir del análisis del sueño erótico en los poetas de los siglos de oro, Alatorre se ocupa de las derivaciones: el desamor, la ausencia, la imposibilidad de consumir los placeres, la remembranza de caricias, la idealización, la obscenidad o las trampas del sueño. El tópico sensual le sirve para atender las relaciones de los bardos españoles con la tradición humanística italiana, centrada en Dante y Petrarca, sin apartarse de Iacopo Sannazaro, Pietro Bembo o Torquato Tasso, y la grecolatina, con Homero, Ovidio, Petronio o Anacreonte. El investigador extrajo de sus doctos libros y su gran sensibilidad las referencias confrontadas, fortuitas, concentradas y meditadas sobre el placer, la impaciencia sexual y el amor puro encerrados en el sueño. Su revisión parte del primer poema de sueño erótico en lengua española compuesto por Sem Tob, avanza con la poesía de Garcísánchez de Badajoz, Cristóbal de Castillejo, Garcilaso, Juan Boscán, Gutierre de Cetina, Pedro de Tablares, Juan Latino, Fernando de Herrera, Francisco de la Torre, Lope de Vega, Góngora, Bartolomé Leonardo de Argensola, Francisco de Medano, Quevedo, Pedro Soto de Rojas, Alonso de Salazar, hasta Sor Juana Inés de la Cruz, Francisco de Terrazas y fray Melchor de la Serna, entre muchos otros.

El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro reúne las condiciones de una antología escrupulosa y de perfiles reveladores y se esfuerza en encumbrar la condición poética lejos de las preocupaciones académicas —que no desdeña—; la entrada en esta estancia fantástica expresa la lectura y el análisis ferviente del crítico riguroso para conformar un libro espléndido cuyas virtudes son la erudición y amenidad.

ANTONIO ALATORRE (Autlán, Jalisco, 1922 - Ciudad de México, 2011) fue lingüista, filólogo, estudioso destacado de las letras hispanicas y notable traductor. De su autoría el FCE ha publicado, en coedición con El Colegio de México, *Los 1001 años de la lengua española*, un clásico de la lingüística mexicana, y de su producción como traductor publicó en 1954 *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*.

